جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

اغتراب الشخصية الروائية دراسة في روايات "الطاهر بن جلون"

يحيى عبدالرؤوف العبدالله

رسالة
مقدمة إلى
عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على
درجة الماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2004

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤته
عمادة الدراسات العليا

Ref:................

Date:..................

الرقـم :..............................

التاريخ : ....هـ

الموافق: ....م

نموذج رقم (١٢)

إجازة رسائل جامعية

القسم:اللغة العربية وآدابها

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب يحيى عبد الله عبد الرؤوف والموسومة بـــ:

"الاغتراب- دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية".

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الاسم	التوقيع	التاريخ	
د. سامح الرواشدة		٢٠٠٤/٥/١٨	مشرفا
أ.د. علي عباس علوان		٢٠٠٤/٥/١٨	عضوا
أ.د. قبلان المجالي		٢٠٠٤/٥/١٨	عضوا
أ.د. شفيق الرقب		٢٠٠٤/٥/١٨	عضوا

عميد الدراسات العليا

د. ذياب البداينــــة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :٦١٧١٠
تلفون :٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

فهرس المحتويات

الملخص

اغتراب الشخصية الروائية ، دراسة في روايات "الطاهر بن جلون"

يحيى عبد الرؤوف عبد الرحيم العبدالله

جامعة مؤتة ، 2004

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة "الاغتراب" التي تعيشها شخصيات الطاهر بن جلون الروائية ، ولعل أهمية البحث تكمن في طموحه إلى الكشف عن حالات اغتراب الشخصيات المتعددة وأسبابها والتقنيات الفنية التي وظفت لبناء نفسيتها المغتربة ورد فعلها تجاه عوامل اغترابها ، وكذلك انعطافها الباطني للتعبير عن مجرى التجربة العقلية ، وهذا ما دعي من قبل **"ليون آيدل"** بتيار الوعي ، حيث سأبحث في الطريقة التي عبرت بها القصة عن التجربة العاطفية والحسية للشخصيات .

إذ تزخر روايات الطاهر بعالم الشخصيات المتعددة المتنوعة ، التي يجمعها الألم والمعاناة ، إذ يتبين للدارس أن ما يدور في العالم الداخلي للشخصية من أفكار وأحلام وعواطف وصراع مرتبط بما يدور خارجها ومنعكس عنه، وليس متناقضاً معه. وقد يكون نضج الكاتب من أسباب اللجوء إلى هذا الأسلوب، إذ أدرك ضرورة الاهتمام بالعالم النفسي للشخصية، وأن العالمين الداخلي والخارجي يتفاعلان معاً ويؤثر كل منهما في الآخر.

الفصل الأول
الاغتراب الذاتي

1.1 المقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة "الاغتراب" التي تعيشها شخصيات الطاهر بن جلون الروائية، أحد أهم الروائيين في فرنسا، وفي العالم العربي، والذي ولد سنة 1944 بفاس، واشتغل سنة 1968 بالتدريس بتطوان ثم الدار البيضاء، والتحق بعد ذلك سنة 1971 بباريس حيث حصل على الدكتوراه في طب الأمراض النفسية الاجتماعية. وعمل محررا ثقافيا في جريدة الليموند الفرنسية وهي من الصحف الكبرى في أوروبا. كما ويكتب الطاهر بن جلون رواياته باللغة الفرنسية، وجمهوره جمهور فرنسي أوروبي، ولقد نظر النقد الغربي إلى الطاهر على أنه قام بتفكيك بنية القهر والتسلط والعبودية والاغتصاب العام للحرية والسلطة والإنسان والعدالة، ويتوزع إنتاجه بين الكتابة الروائية والمسرحية، والشعر والترجمة. حيث وجه الطاهر بن جلون أدواته الروائية المختلفة لتفكيك بنية المجتمع العربي، وفضح وتعرية المسكوت عنه في المجتمع والسلطة الأبوية أو السياسية أو الاجتماعية.

ولعل أهمية البحث تكمن في طموحه إلى الكشف عن حالات اغتراب الشخصيات المتعددة وأسبابها والتقنيات الفنية التي وظفت لبناء نفسيتها المغتربة ورد فعلها تجاه عوامل اغترابها، وكذلك انعطافها الباطني للتعبير عن مجرى التجربة العقلية، وهذا ما دعي من قبل "**ليون آيدل**" بتيار الوعي، حيث سأبحث في الطريقة التي عبرت بها القصة عن التجربة العاطفية والحسية للشخصيات.

ومن خلال قراءتي لروايات الطاهر بن جلون لاحظت أن في رواياته ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية والوضوح، تتمثل في وجود شخصيات إشكالية، تعيش واقعا مرا، كشخصيات "زهرة – أحمد"، "زينة"، "عبد القادر"، و"يامنة" وغيرها من الشخصيات، فلقد حاول الطاهر أن يكتب عن لحظات شعورية لا عن شؤون واقع معاش، وهي ما سميت بالرواية الانسيابية: أي الرواية التي تروي حسب ما ينساب في وعي شخصيات الرواية "آيدل،1955"، فأثارت هذه الظاهرة في نفسي تساؤلات عديدة ولا سيما أنها لكاتب واحد. ومنها الأسئلة الرئيسة الآتية:

ما الاغتراب، وماهي أشكاله ؟

أ. ما دوافع اغتراب الشخصيات ؟

ب. ما التقنيات الفنية التي وظفت لبناء الشخصيات ؟

ج. ما ردة فعل الشخصيات تجاه اغترابها ؟

وقد فرضت هذه الأسئلة تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل نظري وبابين وخاتمة. وتناولت في المدخل النظري "مفهوم الاغتراب"، وحاولت الإجابة عن السؤال الأول حول مفهوم الاغتراب من وجهات نظر متباينة، ومدى انتشاره في العصر الحديث، وأنواعه (الذاتي، الاجتماعي، الاقتصادي، الديني، المكاني، الوجودي، الزماني، اللغوي). ويشكل هذا المدخل أرضية يقف عليها البحث وينطلق منها إلى ما هو أساسي فيه.

أما الفصول الأولى فتحاول الإجابة عن السؤال الثاني، عن دوافع اغتراب الشخصيات وأشكال اغترابها، إذ يبدأ الفصل الأول منه بتناول الاغتراب الذاتي من خلال الشخصية المستغرقة في ذاتها، والشخصية الهاربة من ذاتها، والشخصية الباحثة عن ذاتها، ويتناول الفصل الثاني كذلك ظاهرة الاغتراب الجسدي للشخصيات، من خلال الكشف عن ملامحها المغتربة والمسافة التي تفصلها عن جسدها، وبحثت أيضا في الفصل الثالث في الاغتراب الجنسي للشخصيات من خلال الطقوس الجنسية الاغترابية، وبحثت أيضا في الفصل الرابع في الاغتراب الاجتماعي الذي تعيشه الشخصيات: كاغتراب الفرد عن العائلة و الأقارب والمجتمع وقيمه واغتراب النموذج القيادي لدى الشخصية، وتناولت ظاهرة اغتراب المرأة في الفصل الخامس، إذ بحثت في القيم الدينية و الاجتماعية المسببة لاغتراب المرأة، ومن ثمة الرجل كمسبب رئيس لاغترابها من خلال (الأب، الزوج، الأخ)، وكذلك بحثت في الفصل السادس في الاغتراب الاقتصادي المادي منه والاستهلاكي، وبحثت في الفصل السابع ظاهرة الاغتراب الديني الذي تعيشه الشخصيات، وتناولت أيضا الاغتراب الوجودي في الفصل الثامن انطلاقا من الولادة (الوجود) ومرورا بالموت (العدم) وانتهاء بمرحلة ما بعد الموت (ديمومة الاغتراب)، ومن ثم بحثت في ظاهرة الآخر وفقدان الذات لدى الشخصيات، والشخصية الموجودة في ذاتها "التشييء".

وتناولت الدراسة الاغتراب والتشكيل الروائي، إذ تحدثت عن الاغتراب المكاني، حيث بحثت حول اغتراب الشخصيات عن المدينة مركز الحضارة الحديثة، ثم في أكثر المدن اغترابا لدى الشخصيات (فاس، طنجة)، وتناولت أيضا مفردات اغتراب المكان

(المنزل، المقبرة، السجن، النزل، المسجد، السوق، المقهى)، وتحدثت فيه أيضا عن الشخصية والطبيعة (المكان الحلم) والاغتراب خارج الوطن، كما درست إشكالية الشخصية والزمن من خلال صراعها والزمن، وتتبعت الاغتراب اللغوي (اللغة العارية أو المكشوفة، لغة القرف والتقزز، لغة التشاؤم والتطير، لغة الهزء والتهكم،لغة الحزن والتعلل والانهزام، لغة السؤال، لغة الهذيان، لغة المفارقة، المنولوج).

وقد أفردت الفصل الرابع للإجابة عن السؤال الثالث، إذ تناولت فيه تقنية الاغتراب الفنية، وبحثت في تقنية اللون التي وظفت توظيفا ناجحا من خلال (السواد، والبياض)، ومن ثمة اغترابية الرواة وتعددهم في روايات الطاهر، والشخصية الضبابية والمعادل الموضوعي.

أما السؤال الاخير فحاولت الإجابة عنه في الفصل الخامس من خلال بحثي في رد فعل الشخصية المغتربة (الوعي بالاغتراب، الارتباط التلقائي بالعالم، الانتحار، اللامبالاة، الانسحاب، الاغتراب المضاد، التطرف الديني، الجنون و الصرع، الثورة والتمرد و الانتقام).

وتمثل ضخامة حجم النصوص المدروسة صعوبة لا يستهان بها إذ تجاوز عدد صفحات الروايات الاثنتي عشرة، الألفين بمائة وسبع وثمانين، إذ تزخر بشخصيات متعددة ومتنوعة ومتشابكة العلاقات.

ولم أجد حسب اطلاعي أي دراسة عربية تتناول الطاهر بن جلون بحثا وتحليلا، ويبدو أن المكتبة العربية لم تعتن إلى الآن بالروائي العربي الحائز على أعلى جائزة أدبية في فرنسا، وهي جائزة (الجونكوغ) عن روايته (ليلة القدر)، أما الرسالة الوحيدة التي تطرقت إلى موضوع الاغتراب عند أديب عربي، هي رسالة (الاغتراب في أدب حيدر حيدر)، فقد تناولت موضوع الاغتراب من مدخل غير المدخل والمنهجية التطبيقية التي أسلكها في بحثي.

وختاماً فإنني وإن كنت مدينا للكتب والأبحاث والرسائل التي رجعت إليها، فإن ديني لروايات الطاهر بن جلون أكبر، أما ديني لأستاذي الجليل الدكتور سامح الرواشدة، الذي أشرف على هذا البحث مذ كان فكرة، وتابعه خطوة خطوة، إلى أن صار حقيقة واقعة، فيفوق كل دين، فقد سخا عليّ بعلمه الغزير، وبسط لي خبرته الواسعة، ووجهني بنقده الدقيق، وقوّم بأناة وحكمة بالغة أخطائي، وهي كثيرة، كما أغدق علي من وقته الثمين في اللقاء الأسبوعي الذي بفضله استمددت العزم على مواصلة العمل فيه، وقد أوشكت مراراً ألا أفعل، فإن أك قد أفلحت في بحثي فلأني أحسنت الاستماع والإنصات لأستاذي، وإن أك قد أخطأت في جوانب منه فلنزق

وغرور، كثيراً ما يصيبان الباحث المبتدئ، فيدفعانه إلى التشبث برأيه. فلأستاذي الفاضل الشكر، ما وسعني الشكر، وما أقدر عليه من العرفان بالجميل ن وأخص بالشكر ايضا أستاذي الدكتور قبلان المجالي على ما منحني إياه من وقته وجهده وملاحظاته القيمة التي أغنت البحث، فله كل الشكر والعرفان.

2.1 المدخل النظري: تعريف الاغتراب

الاغتراب لغة:

الاغتراب معناه الابتعاد عن الوطن، ومعنى غرب: ذهب، ومنها الغربة أي الابتعاد عن الموطن (الرازي، 1954،470)، فبذلك ترد الكلمة العربية "غربة" في المعاجم العربية لتدل على معنى النوى والبعد، فغريب أي بعيد عن وطنه، والجمع غرباء، والأنثى غريبة. والغرباء هم الأباعد "واغترب فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه، وعلى هذا النحو فالكلمة العربية تدل على معنيين، المعنى الأول: يدل على الغربة المكانية والمعنى الثاني يدل على الغربة الاجتماعية. "ابن منظور،129،630".

الاغتراب اصطلاحا:

يقابل الكلمة العربية (اغتراب) الكلمة الإنجليزية (Alienation) والكلمة الفرنسية (Alienation) وفي الألمانية (Entfremdung) وقد اشتقت كل من الكلمة الإنجليزية والفرنسية أصلها من الكلمة اللاتينية (Alienation)، وهي اسم مستمد من الفعل اللاتيني (Alienare) والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي (Alienus) أي الانتماء إلى شخص آخر، أو التعلق به، وهذه الكلمة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفظ (Alius) الذي يدل على الآخر سواء كاسم أو كصفة "شاخت،63،1980"، ثم تعددت استخدامات المصطلح، ومنها:

تصدع ذهني: ويعني أن اعتلال الشخصية يتوقف على عدم تكاملها، ففي الإنجليزية يشير إلى غياب الوعي ويشير في الألمانية إلى نقص الصحة العقلية، فقد استخدم المصطلح في الإنجليزية بدلالة طبية بأن أشير إلى الشخص المعتل وغير السليم بالمغترب، وما زال يطلق هذا المصطلح في الإنجليزية للطبيب الذي يتعامل مع غير الأسوياء.

الاغتراب الداخلي: وهو مشتق أيضا من الاستخدام اللاتيني والذي يشير فعله لجعل العلاقة الدافئة مع الآخرين علاقة فاترة حيث ورد الاستخدام الإنجليزي ليشير

للاستخدام الديني، ثم اتسع الاستخدام ليشير لاغتراب الذات عن واجبها، وفي قاموس إكسفورد الحديث يعني عدم الصداقة، أو اغتراب العواطف.

انتقال الملكية: انتقال ملكية شيء ما من شخص لآخر، وخلال عملية الانتقال تلك يصبح الشيء مغترباً عن مالكه الأول، ويدخل في حيازة المالك الجديد "الشتا،23، 1984"، فالمعنى القانوني يدل على تحويل ملكية شيء ما إلي شخص آخر ومعنى هذا أن ما هو ملك لي، وينتمي إلي يصبح ملكاً لغيري، غريباً عني "رجب، 34، 1978"، وأصل هذا المصطلح جاء به "كارل ماركس" ويعني به اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه، أي عدم انتماء المنتج لمنتجه.

ويمتاز مصطلح "الاغتراب" بالغموض والتشتت والإبهام؛ بسبب تعدد استخداماته التي تشمل جل نواحي الحياة، حيث شمل النواحي النفسية والذاتية والاجتماعية والدينية والسياسية والزمانية والمكانية وصولا إلى النواحي اللغوية؛ وبسبب تعدد مصادر الفلاسفة والمفكرين، الذين قدّم كل منهم هذا المصطلح بناء على فلسفته الخاصة، ضمن مجال بحثه وتوجهاته وفلسفته. "المجالي، 1993"

ولقد اكتسب المصطلح شكله من خلال المفكر الألماني كارل ماركس (MARX,1976) الذي جعل من العمل وتقسيمه وشروطه ومن ملكيّته ووسائل إنتاجه أبرز العوامل المسؤولة عن خلق ظاهرة الاغتراب، وهذا ما سيناقشه الباحث عند حديثه عن الاغتراب الاقتصادي. "المجالي، 1993"

ونلاحظ بعد ذلك من خلال الاهتمامات المعاصرة، تعدد استخدامات المصطلح من وجهات نظر أخرى، كالمدخل النفسي لهذه الظاهرة، إذ يختلف تعريف (إيرك فروم) –تلميذ ماركس– في كتابه "المجتمع السوي" 1955 عن أستاذه، إذ لم يعالج الاغتراب من الناحية الاقتصادية، بل من خلال المسافة بين الشخص وذاته، من خلال التجربة التي يعيش فيها الإنسان نفسه غريبا، إذ يصبح غريباً عن نفسه، أي إنه لم يعد يعيش نفسه كمركز لعالمه وكخالق لأفعاله – بل إن أفعاله ونتائجها تصبح سادته الذين يطيعهم. ويوافقه (شللر) الذي يرى أن الاغتراب هو التفاوت القائم بين الحالة الفعلية للإنسان في الزمن وطبيعته الأساسية في الفكرة "الشتا، 34، 1984". ويرى (ديكارت) الاغتراب من الناحية الذاتية إلا إنه يربطه بعامل الفكر، حيث تعيش الذات تجربة الانفصال في نطاق الأنا الديكارتي "أنا أفكر إذن أنا موجود" " المختار، 24، 1998" وتمتد فكرة الانفصال عن الذات في العصر الحديث لتشمل الانفصال عن الطبيعة أو المجتمع، أو الله، فلم يعد الإنسان قادراً على إقامة الجسور التي تصل بينه وبين الآخر، فأصبح بالتالي عاجزاً عن تحقيق ذاته ووجوده على نحو شرعي أصيل "رجب، 6، 1988"،

فالاغتراب قلق معرفي نفسي خاص بالذات الإنسانية، موضوعه حاضر في الوعي الكوني ماثل فيه تفرضه مقدمات سابقة تواجه الذات وهي نوعان: ذاتية وموضوعية "نور الدين، العدد 13، 353".

أما عالم الاجتماع "سيمان" (SEAMAN,1956) فقد وضح حالة المغترب، بأن أشار إلى "فقدان السيطرة: (control lossing) والتي تعني عدم شعور الفرد أن باستطاعته التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها. واللامعنى: (Meaninglessness) والتي تعني شعور الفرد بأنه لا يمتلك مرشداً أو موجهاً لسلوكه واعتقاده. واللامعيارية: (Normalessness) والتي تعني الخروج عن المعايير الضابطة لسلوكه والتي تجعله يحقق أهدافه. والعزلة الاجتماعية: (Social Isolation) الناتجة عن إعطاء الفرد قيما متدنية لأهداف ومعتقدات هي في الحقيقة ذات قيم عالية في المجتمع. وأخيراً الاغتراب الذاتي: (Self Estrangement) أي عدم القدرة على إيجاد المكافأة والقبول الاجتماعي "الشتا، 1984، 206"

وللاغتراب عدة دلالات حصرها حسن السيد في الجوانب الآتية: دلالة انعدام الغاية أي: ضياع الغاية بالنسبة للفرد، و دلالة انعدام الثقة وعدم القدرة أي وجود من تخاف منهم يولد عدم القدرة على اتخاذ القرار و دلالة الانتقال أو التخلي (Renunciation) أي انتقال الشيء إلى آخر و دلالة العزلة (Isolation) أي عدم الاندماج الفكري مع المجتمع لعدم مواكبته حضارياً وفكرياً "السيد، 1986، 13/11".

أما بالنسبة لجهود الباحثين العرب حول ظاهرة الاغتراب، فكل ما استطعت العثور عليه في المكتبة العربية لا يتجاوز مقولات تدل على أنه لم تتشكّل لدى العرب نظرية فلسفية حول مفهوم الاغتراب، فالمقولات المتناثرة تتناول تجارب شخصية تدور حول الغربة التي تعني الابتعاد عن الوطن، أو الغربة داخل الوطن بسبب الفقر كما قال سيدنا علي – كرّم الله وجهه – " المقلّ غريب في بلده "، أو كما قال أيضا " الغنى في الغربة وطن والفقر في الوطن غربة" " الصالح، 1387هـ، 478/469". أوكما شعر أبو حيان التوحيدي الغربة ماديّة؛ لأن الخلفاء لم يغدقوا عليه بالمادة بينما كان غيره من الكتاب ينعم بها، و ترجع أسباب الشعور بالغربة داخل الوطن أيضا عند ترك المحبوبة لمن تحب، أو شعور الفرد بالاغتراب الذاتي إذ تكمن هذه الظاهرة عند الصوفيين فقط، أما في العصر الحديث فجلّ الدراسات العربية تنهل من النظريات الغربية التي تتناول هذه الظاهرة.

أشكال الاغتراب

الاغتراب الذاتي: (Self Estrangement) ويعني ذلك الذي لا يمتلك ذاته "الشاروني،69،1979" وتعود بدايته إلى الاتجاه العام في أواخر القرن السادس عشر، إذ حدث تحول عن الخضوع للروابط القائمة بين الناس، نحو الاحترام المتزايد للفرد الذي يحويه عالمه الداخلي، معزولاً عن الآخرين، ولم يعد الناس يحكمون على الفرد بمدى تحقيقه لمكانه المقرر في المجتمع، وأخذوا يحكمون عليه عوضاً عن ذلك، كوحدة مستقلة، محتوية ذاتها. "ديلون،14،1986". وتبدأ فكرة الاغتراب عن الذات بعدم الانتماء إلى المجتمع، فالفرد يغرّب نفسه عن طبيعته الجوهرية ويصل إلى أقصى قمم التطرف في التنافر مع ذاته، فالانتماء يمكن الوصول إليه على مستوى العلاقات بين الأشخاص فقط من خلال الوحدة مع البنية الاجتماعية وبالتالي فإن الفرد بتوقفه عن أن يكون في وحدة مع تلك البنية الاجتماعية يفقد انتماءه، وحينما يحدث ذلك فإن الفرد لا يعود ممتلكاً لناصية جوهره وهكذا فإنه يغرب ذاته عن طبيعته الجوهرية أو يصبح مغترباً عن ذاته، كما يرى هيجل من خلال علاقة الفرد ومجتمعه "شاخت،101،1980"، ولكن شاخت يرى الاغتراب الذاتي من وجهة نظر أخرى تختلف عن نظرة هيجل، إذ يدخل للموضوع من وجهة نظر دينية بحتة؛ إذ يردّ الاغتراب الذاتي إلى خضوع البشر لضعف إيمانهم؛ مما يجعلهم يخفون حريتهم عن أنفسهم وينظرون إلى ذواتهم كأشياء "شاخت،17،1980".

ويلتقي كل من (إريك فروم) و(هورني) على الحديث عن الاغتراب الذاتي؛ إذ يرد كل منهما الاغتراب الذاتي إلى عوامل داخلية غير مرتبطة بالدين أو المجتمع كما ربطها كل من هيجل وشاخت، أو أي عوامل خارجية أخرى، فيرى "فروم" في كتابه "المجتمع السوي" أن الاغتراب الذّاتي نوعية من التجارب يعايش فيها المرء ذاته باعتباره غريباً عنها، متقاطعا مع هورني (Horney) التي تعمّقت أكثر في هذه القضية واستطاعت الخروج بنظرة فلسفية مترابطة، وتبدأ هذه الحالة بأن يصبح المغترب غافلاً عما يشعر به حقيقة، وعما يحبه، أو يرفضه أو يفتقده، أي يصبح غافلاً عن واقعه ويفقد الاهتمام به، ويصبح عاجزاً عن اتخاذ قراراته حيث لا يعرف حقيقة ما يريد، كما يعيش في حالة من اللاواقعية، وبالتالي في حالة من الوجود الزائف مع نفسه "محمد،30،1989"، فإذا ما كانت الذات الفردية والعضوية لشخص ما قد أوقف نموها الطبيعي أو أضفي الغموض عليها أو تعرضت للإختناق فإنه يقال أنه في حالة اغتراب عن ذاته "شاخت،199،1980".

أما **الاغتراب الاجتماعي** (Social Alienation) فيرى أرسطو في كتابه "السياسة" أن كل من كان غير قادر على العيش في المجتمع، أو لا حاجة به لذلك لأنه

مكتف بنفسه، فإنه إما وحش أو إله. فيردّ انعزال الفرد عن مجتمعه إلى الدوافع الإنسانية، أو الأنا العليا والسفلى التي تناولها بعد ذلك "فرويد"، دون أن يكوّن أرسطو فلسفته الخاصة حول نظرية الاغتراب الاجتماعي، ولا تغدو كونها ملاحظات حول الموضوع. وتبدأ عملية تحليل الاغتراب الاجتماعي بالعودة إلى بدايات تكون هذه الظاهرة، فطالما أن الإنسان في حالته الطبيعية الأولى يتقبل عالم الحواس بصورة سلبية ويعيه عن طريق الحواس فقط، فإنه يظل منتميا لذاته؛ ولأنه هو نفسه ينتهي إلى هذا العالم، ولن يكون هناك عالم بالنسبة له، ولن تغدو شخصيته شيئاً متميزاً عن العالم إلا حين يخرج هذا العالم من نفسه ويتأمله في وضعيته الجمالية، حينئذ يتجلى العالم أمام ناظريه؛ لأنه كف عن أن يطابق بين نفسه والعالم كما يرى "شيلر" "شاخت،1980،79".

ويرى " نومان " أن فقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية، عقب فقد هذه الوحدة الأصلية وإلى أن يتم تحقيق وحدة جديدة فإن علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية تغدو علاقة تنافر، ويحيل الفرد الفارق في تميزه الذي اكتشفه أخيراً إلى اعتبار البنية الاجتماعية التي كان منتميا إليها من قبل شيئاً آخر بصورة كاملة وينشأ عدم تطابق بيّن في الوعي بين الذات والبنية وينظر الفرد الآن إلى البنية باعتبارها شيئاً خارجاً عنه ومعارضاً له، لقد أصبحت شيئاً غريباً في ناظريه."شاخت،1980،98". أما شاخت فيعزو انعزال الفرد اجتماعيا إلى كونه شخصا خلاقا، فربما بحكم كونه كذلك شخص غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصالته أكثر عمقاً؛ ازداد عمق اضطراره للاغتراب عن مجتمعه " شاخت، 1980،35".

أما عند حديثنا حول **الاغتراب الاقتصادي** Economical Alienation فلا بدّ لنا من التوقّف عند المنظّر الأوّل كارلس ماركس (Karl Marx)، والذي يعدّ المنظّر الأكثر شمولية في الحديث حول الاغتراب الاقتصاديّ. ينظر ماركس للاغتراب باعتباره العملية التي يفقد الفرد خلالها قدرته على التعبير عن ذاته التي تحولت وصارت تبدو متمثلة في استغلال إنتاج العمال بواسطة الرأسمالي."الشتا،1984،125" ففور الأخذ بتقسيم العمل كما يقول ماركس يغدو لكل امرئ مجال محدد ومغلق لتقسيم العمل مفروض عليه ولا منجاة له منه، فيصبح صائداً للحيوانات أو للأسماك أو راعياً، ويتعين أن يظل كذلك إذا لم يشأ أن يفقد وسائل كسب معيشته."شاخت،36،1980". ويذكر ماركس الإنسان المغترب عن ذاته عند تناوله " للعمل المغترب " فمن خلال الانغماس في الانتاج فحسب يصبح وجود الذات متحققاً بصورة واقعية "شاخت،1980،133"، أما إميل دوركايم (DURKHEIM,1946) الذي يختلف وماركس اختلافا طرديا، فإن كان ماركس يرى أن تقسيم العمل سبب للاغتراب، فإن دوركايم يرى أن تقسيم العمل

ضروري لتحقيق الانسجام والتماسك داخل القيم الاجتماعية.

أما **الاغتراب الاستهلاكي** (Consumptive Alienation) فلقد تناوله فروم من خلال نقطتين رئيستين، الأولى تخص طريقة الحصول على الأشياء، أما الثانية فتتعلق بانفصال حاجتنا البشرية عن الأشياء التي نستهلكها... فإذا كنت امتلك النقود فإني أستطيع أن أحصل على لوحة رائعة، بالرغم من أنني قد لا يتوافر لدي أيّ تقدير للفن، إنني أستطيع أن أشتري مكتبة، بالرغم من أنني لا أستخدمها إلا من أجل الزينة، إنّ مجرد ملكية النقود تمنحني حق الحصول على أي شيء أريده والتصرف به كما أشاء. "حماد،115،1995" وبذلك يسعى الفرد إلى تحقيق وجوده بقدر ما يستهلك "**أنا موجود بقدر ما أملك وما أستهلك**"."فروم،1989،47"

ونبدأ عن حديثنا حول **الاغتراب الديني** Religious Alienation بتعريفه اللغوي، فلقد وردت في مختار الصحاح عدة معان لكلمة (الدين) منها: العادة، ومنها الإذلال، ومنها الجزاء والمكافأة، ومنها الطاعة. " الرازي،1954،218/217".

وقد كتب (ماركس وانجلز) في "الأديولوجية الألمانية،1845" أن الناس في الماضي كانوا يصنعون لأنفسهم مفاهيم زائفة عن حقيقتهم وما ينبغي أن يكونوا، وكانوا ينظمون علاقاتهم طبقاً لفكرتهم عن الله وعن الإنسان السوي.. إلخ... ولكن هذه المفاهيم والأشباح التي صنعتها أدمغتهم خرجت عن سيطرتهم، وخضعوا – وهم الخالقون– أمام مخلوقاتهم. "كرم،29،1969" كما يوافقهم شاخت الذي يرى أن الإيمان بالعالم الآخر هو عادة علامة على الاغتراب عن هذا العالم وعن المجتمع الإنساني وعن ذات الإنسان (التجريبية). " شاخت،25،1980"، وكردّ فعل على فلسفة (تشيليش) التي ترى أن الوحدة الجوهرية تتضمن وحدة الله والإنسان، وتعد الخطيئة حالة من الغربة عن الله. " شاخت،275،1980".

أما **الاغتراب الوجودي** (Existentialist Alienation) فيستخدمه نقاد الأدب والفن للتعبير عما يستشعره الإنسان المعاصر من غربة كونية، وما يحسه من زيف الحياة وعقمها، وما يلحظه على علاقات بعض الأفراد ببعضهم الآخر من سطحية واستغلال للإنسانية." محمود رجب،7،1978"، وتكتسب هذه الظاهرة بعدا زمانيا يمتد إلى بدايات تشكل الحضارات الإنسانية، فهذا أفلاطون مغترب عن المجتمع الأثيني، وعن ذاته أيضا، إذ يرى أن الجسد هو مقبرة الروح وذلك يعني أن الروح محبوسة في الجسد وأن الحياة هي منفى واحد طويل وأن الخلاص يكمن في الموت وحده، فأن تكون ذاتاً معناه أن تكون غريباً. "شاخت،22،1980" وكان تشبيه العالم بالمسرح عند أبكتيتوس (p.m138 – 50) يأخذ بعدا وجوديا، فالإنسان ممثل في مسرحية، مسرحية اختار

المؤلف طابعها العام، فإن أراد أن تكون المسرحية قصيرة، فهي قصيرة، وإن أرادها طويلة فهي طويلة، وإن أراد منك أن تقوم بدور رجل فقير، فعليك أن تلعب الدور بكل ما تملك من قدرات، وكذلك يكون إذا كان دورك دور كسيح، أو قاض، أو رجل عادي. ذلك أن مهمتك هي أن تقوم بالدور الموكل إليك وأن تؤديه على أحسن وجه، أما الاختيار وتوزيع الأدوار فمن شأن إنسان آخر. "محمود رجب،77،1978".

ويعانى كثير من الباحثين حالة اغتراب وجودي تترجم إلى مقولاتهم وبحوثهم حول هذه الظاهرة فيعزو (ميدلتون) عدم فهمه لحقيقة ما يحدث على وجه الدقة إلى أن الأشياء أصبحت معقدة للغاية في العالم اليوم "شاخت، 229،1980" ويرى (فروم) أيضا أن الأشياء أصبحت غريبة عن الإنسان."شاخت، 195،1980" ويرى (ياسبارز) العالم شيء غريب كموضوع للمعرفة، فهو يقف على مبعدة منه... وهو بالنسبة له آخر، فهو موضع لامبالاته.. ولا يشعر بالأمن فيه، لأنه لا يتحدث لغة شيء قريب منه، وكلما اقترب منه شعر بالضياع في هذا العالم الذي يبدو له قفراً كآخر فحسب."شاخت، 260،1980" ويرى الشاعر الألماني "ريلكه" أننا لا نحس بالإلفة بشكل وثيق في هذا العالم المضطرب "شاخت،27،1980". وإذ نستقرئ مقولات الفلاسفة والباحثين السابقة، نستطيع أن نرى مدى غربتهم الوجودية، غربتهم ليس عن العالم فحسب، بل عن أشياء هذا العالم، ولكنها مقولات أقرب إلى الملاحظات التي لا تصل إلى حدّ النظريات الفلسفية التي استطاع " سارتر " أن يشكلها ليصبح رائد الوجودية.

ويعدّ **الاغتراب الزماني** (Temporal Alienation) من الأمور الغامضة؛ لأن الارتباط بين الإنسان والزمن أكثر غموضاً من الارتباط بينه وبين المكان، فالمكان ثابت نسبيا، أما الزمان فمتغيّر، وبالتالي فتأثيره النفسي على الإنسان أكثر غموضاً أيضاً، فالإنسان قد يشاهد شيئاً معيناً أو يحس بإحدى الحواس الخمس أو بأكثر من حاسة واحدة، بينما يحتاج الإحساس بالزمن إلى الحاسة الفكرية أو الذهنية "منصور،75،1989"، فالنفس الجوهرية عند ديكارت هي الضامن الميتافيزيقي للديمومة الشخصية وهنا نقع في اغتراب آخر وثيق الصلة باغتراب الأنا عن ذاته هو اغتراب الأنا عن ماضيه، فالشك في الذاكرة وعدم الاطمئنان إلى ما تحويه من تجارب ومعارف هو، نتيجة حتمية للوجود الآني الخالص "الشاروني،93،1979"، ويتضمن اغتراب النفس من وجهة نظر اريك فروم وهورني انعدام الصلة بين الفرد وجزء حيوي وعميق من نفسه أو ذاته "السيد،20،1986"، كعزل الماضي عن الزمن الآني للشخصية، أو تداخل الماضي في كل الأزمان، هل الواقع هو الذي يحرك الشخصية ؟ أم استمرارية الماضي وما تحمله من أعباء تثقل كاهل الشخصية ؟.

أما الاغتراب اللغوي (Linguistic Alienation) فيتناوله فروم وذلك أثناء مناقشته للموقف الذي يصبح فيه المرء واقعاً تحت وهم أن نطق الكلمة يعادل التجربة، وفي هذا الموقف فإن اللغة تجعل من نفسها بديلاً عن التجربة المماثلة، وبالتالي تكف عن أن تكون ما ينبغي أن تكون عليه أي رمزاً للحقيقة، ولهذا السبب فإنه يصف اللغة هنا بأنها مغتربة."شاخت،1980، 197"، فاللغة تصبح مغتربة عندما نقع تحت وهم أن نطق الكلمة يساوي الشعور بها، و يضرب مثالاً على ذلك بكلمة "إني أحبك"، فعندما أقول هذه الكلمة، فإن ذلك يتضمن وجود حقيقة في داخل نفسي هي "قوة حبي" وكلمة حب هي رمز لهذه الحقيقة الداخلية، ولكن عندما تنطق الكلمة فإنها "تبدو حياة بذاتها"، ويتحدث كذلك عن اغتراب اللغة في مجال آخر وهو نقد طابع التجريد الفكري الذي يميز حياة الإنسان المعاصر، فعلى سبيل المثال عندما نقول "أنتج مستر فورد عدداً من السيارات، أو عندما أقول "بنيت بيتاً" فإن مثل هذه العبارة تكون مضللة وتخفي كثيراً في الحقيقة، فالواقع إنني لم أبن بيتي وإنما قام ببنائه أناس آخرون". والملاحظ أن هذا النوع الأخير من خداع اللغة يتحدث عنه ماركوز أيضاً، "فماركيوز" يرى أن المجتمع الصناعي المعاصر يلجأ إلى الاكليشيهات والشعارات والعبارات المرعبة، الأمر الذي يزيف الدلالات ويميع المعنى الحقيقي للأشياء، ويحاول "ماركيوز" أيضا أن يكشف عن الطابع العقلاني الكامن في عقلانية اللغة، فعلى سبيل المثال عندما نقول "تيلر ذو الحاجبين الكثيفين – أبو القنبلة الهيدروجينية" فإننا بذلك إنما نقوم بعملية خداع مقصود يربط بين "التدمير" ومعنى "الأبوة"، فهنا نستخدم الوصف الأول "الأبوة" لمحو حقيقة الشيء الثاني "التدمير" وفي هذا يظهر خداع العقل، وزيف أو اغتراب اللغة عن أداء وظيفتها الأساسية باعتبارها رمزاً للحقيقة."عبد المنعم،56،1971". فاللغة ليست زاداً من المواد، بقدر ما هي أفق، كما يقول " رولان بارت ".

الاغتراب الذاتي

الاغتراب عن الذات هو الحالة التي يصبح فيها الشخص ببساطة غير مدرك لما يشعر به حقيقة، ويحبه ويرفضه، ويعتقده، ولما يكونه في الواقع "الشتا،167،1984"، فينشأ هذا الوضع حينما يطور المرء "صورة مثالية" عن ذاته تبلغ من اختلافها عما هوعليه حد وجود هوة عميقة بين صورته المثالية وذاته الحقيقية، وحينما يتشبث المرء بالاعتقاد بأنه هو ذاته المثالية؛ فإنه في هذه الظروف لا يعود يدرك ذاته الحقيقية. "شاخت،201،1980"، أما عن الفرق بين الذات الفعلية والحقيقية، فيكمن في أن الذات الفعلية اصطلاح جامع لكل ما يمثله شخص ما في وقت محدد، أما الذات الحقيقية فهي

(dehumanization). وهناك ثلاث سمات تمثل لدى ماركس الطبيعة الإنسانية الحقة للإنسان هي: الفردية (Individuality)، والاجتماعية (Sociality)، والحساسية الراقية (cultivated sensibility)، واغتراب الذات يعني نزع إنسانية الإنسان في مجالات الحياة المقابلة لتلك السمات، الإنتاج، الحياة الاجتماعية، الحياة الحسية "حماد،61،1995"، ويتفق "جولدنر" مع ماركس بشأن الاغتراب الذاتي بكوننا نعيش حياتنا كوسائل وأننا لا نعيش من أجل أنفسنا "الشتا، 180،1984" وكذلك "آجور كول" الذي يرى أن اغتراب الذات هو ذلك الشعور بأن الذات الخاصة والقدرات تصير شيئاً ما مغترباً، وتكون مجرد وسيلة أو أداة لغيرنا "الشتا، 224،1984". أما "إميل دور كايم DURKHEIM 1858–1917" فيختلف وماركس اختلافا جذريا؛ إذ يرى أن اليأس والوحدة التي لا تحتمل في التاريخ الحديث والتي يصاحبها خوف الذات، واكتئابها، وقلقها الزائد، تعد نتائج مباشرة للنزعة الفردية التي سادت المجتمع الحديث "الشتا،82،1984" ويقول "رسو 1712–1778" في كتابه "الاعترافات": يلاحظ غالباً أن معظم الناس هم في مجرى حياتهم لا يشبهون أنفسهم، وغالباً ما يبدو أنهم يحولون أنفسهم إلى أناس مختلفين تمام الاختلاف "رجب،67،1978" أما "باسكال 1623–1662" فيعزو اغتراب الفرد الذاتي إلى عوامل وجدانية، بسبب عجز المرء عن الخلوة والتأمل والاعتكاف "بلدي،دت،201/200". أما "رسو" فيعزو انفصال الإنسان عن خصائصه الفطرية الطيبة إلى وجوده في ظروف غير إنسانية." السيد،18،1986".

ويعكس الاغتراب الذاتي للإنسان – كما يرى الباحث – مستويين متباينين، فالمستوى الأول يمثله الشخص الذي يجاوز المجتمع ويتحرر من حلم الجماعة وقيمها، التي قد لا تتلاقى وقيمه الإنسانية، فهو شخص استطاع الاكتفاء بذاته، وذلك كما عزا شاخت انعزال الفرد اجتماعيا إلى كونه شخصا خلاقا، بحكم كونه شخصا غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصالته أكثر عمقاً؛ ازداد اضطراره للاغتراب عن مجتمعه. أما المستوى الثاني فيمثله الشخص المهمش اجتماعيا، الذي لا يستطيع أن يجد ذاته داخل المجتمع ولا يمتلك أدوات التعامل مع ذاته، لينتهي به الأمر إلى اغتراب ذاتي. ومن هذه الزاوية تم الولوج إلى شخصيات الطاهر عبر ثلاثة محاور رئيسة هي:

1. **الشخصية المستغرقة في ذاتها.**
2. **الشخصية الهاربة من ذاتها.**
3. **الشخصية الباحثة عن ذاتها.**

الشخصية المستغرقة في ذاتها

لا تعي الشخصيات المستغرقة في ذاتها اغترابها، وتقف عند حد المعاناة والألم، تتصف هذه الشخصية النموذج بحسّ الاسترخاء في همها الشخصي أو أوهامها الذاتية؛ ولذلك تغفل عما يحيط بها، وتفتقد المسافة اللازمة لتأمل آلامها من أجل الخروج بحل لها أو الوقوف على أسباب اغترابها "خليل،1997، 56" أو تتأمّل أن تتعرّف إلى نفسها كــ(أحمد – زهرة)، تلك الشخصية التي تمتد عبر روايتي "طفل الرمال" و "ليلة القدر" ويبدأ استغراقها في ذاتها لحظة ولادتها، إذ يقرر الأب أن يلغي شخصية الأنثى "زهرة" ليبدل بها شخصيّة الذكر "أحمد" لتستمرّ حالة الاستغراق في الذات مدّة عشرين عاما، وتتنوع مظاهر التعبير عن هذا الاستغراق بين إدانة الظروف والحظ والقدر أو اللهاث وراء الرفاهية المادية والاستسلام للدعة والقناعة والرضى بالأمر بالواقع، فحركة هذه الذات نحو الخلاص والتجاوز معدومة، وإذ تستشعر "زهرة" أن المعاناة قدرها الخاص الذي لا دواء له، تلجأ للتبرير ولأحاسيس العجز لتداوي استغراقها في ذاتها، كشخصية أبي فاطمة في رواية "طفل الرمال"، الذي أحس بنفسه ضحية لظلم المصير أو لمؤامرة حاكها القدر. أما في رواية " نزل المساكين" فتصل شخصية الروائي – غير المسمى – بعداً آخر، إذ يصل إلى فلسفة يعتقد فيها أننا نتعرض في حياتنا للحظات غياب، حالة من فقدان الوعي تسيطر علينا وتجعلنا نقوم بأمور نأسف عليها فيما بعد. وهذا ما نسميه القدر، والمرء ليس سيد قدره.

ويأتينا صوت "مُحَا" الشخصية المحوريّة لرواية "محا المعتوه" من عمق بنية المجتمع كاشفا نماذج لشخصيات مسلوبة الإرادة و الحرية و الوعى، وما هو أسوأ من ذلك أنها لا تعيش حالة اغتراب فقط، بل تقبل بها وتسعى للوقوع فيها، وتدافع عن العلاقات الاجتماعية التى تخلقها، و تمدحها وتقبلها وتحبها وتخاف التحرر منها، وتعتبرها الوضع الطبيعى والمرغوب فيه، ومن ثم لا تستاء منها و لا تحس بشاعاتها، إذ يقول: **فقد كانت ضحالتهم الراضية تشل حركتي فلم أعد قادراً على الانصراف. كنت مسحورا مشدودا بكل تلك الدمامة، بكل قلة الحياء تلك. الاشمئزاز ؟ من الهين على المرء الانسياق إليه أو مقاومته. تسألني ترى ما الذي سيبقى بعد موتهم ؟ الجواب: الاشمئزاز، كل شيء بصدد التعفن والتفتت. هواجس صباحية معانقة شذي العطر. إنهم لا يسمعون شيئا. لقد فقدوا القدرة على السماع** "محا،160"

فالاستلاب هو تعبير عن حالة الإنسان العقلية عندما يدخل في أي علاقة اجتماعية، تجبره على أن يسلك على وفق ما يريده الآخر في هذه العلاقة، وليس على

وفق ما يريده هو، متوهما أحيانا أن ما قد سلكه نابع من إرادته الحرة، ومن هنا يصبح سلوكه ووعيه الظاهري غريبين و منفصلين عن إرادته ووعيه الباطني، فالاغتراب يكتنف الوجود الإنساني في المجتمعات السلطوية، وهو الوصف الشامل للظاهرة الإنسانية المراد التحرر من آلامها تحديدا، هذا لو كان الهدف بحق هو التحرر من هذه الآلام والشقاء. فالاغتراب هو حالة الإنسان العقلية عندما يخضع لسلطة متعالية عليه ومنفصلة عن إرادته الحرة، فكثير من النساء مثلا يدافعن علانية و بحماسة أكثر من بعض الرجال، عن وضعهم الأدنى من الرجال في المجتمعات الذكورية، ويلاحظ عموما أنهن أشدّ تمسكا بالقيم المحافظة التي تضطهدهن، فوضعهن تحت وصاية الرجال يعفيهن من تحمل مسئولية أنفسهن، ويعطيهن بعض الامتيازات في مقابل حريتهن المنزوعة وكرامتهن المهدرة وإرادتهن المسلوبة، في حين أن حريتهن ومساواتهن مع الرجال تضعهن في موضع المسؤولية التي يتهربن منها، راضيات بوضعهن كقاصرات تحت وصاية الرجال. ومما لا شك فيه أن وضعهن الاجتماعي المتدني الذي يسلبهن حريتهن وإرادتهن و كرامتهن لصالح الرجال، يعطي معظمهن في نفس الوقت كثيراً من السمات السلوكية والعقلية السلبية التي تميز معظمهن كالذاتية والعاطفية المتطرفة، والتي تعتبر سند الذكور الدائم في استمرار سلطتهم ووصايتهم عليهن، وتلك السمات السلوكية والعقلية السلبية في حقيقتها هي نوع من الاحتجاج المستتر والرفض غير الصريح لهذه الأوضاع التي لا يجرؤن رفضها علانية في نفس الوقت، فضلا عن كونها نتيجة منطقية للتربية المختلفة التي تحظى بها الإناث عن الذكور، و التي تغرس فيهن هذه السمات منذ طفولتهن، كما تشكل نفسيتهن على القبول بالقهر الذكوري لهن عبر التربية والتعليم والعادات والتقاليد، فلم يكن في رواية "محا المعتوه" لا لعائشة الخادمة الصغيرة التي اقتلعت من قريتها اقتلاعا، ولا لـــ" دادة" الأمة السوداء التي اشتريت في السودان الحق في التعبير عما يخالجهما في منزل الأب الشيخ. فكان البكم والعزلة نصيبهما، فلم يكن لعائشة صوت؛ تبعا لقرار الأب الشيخ. ويكثّف الطاهر حالة استغراق عائشة في ذاتها في مشهد الحيض الأول لها، إذ كانت خائفة لا تتكلم، تمكث الساعات الطوال جامدة كالصنم أمام سيدة المنزل التي كانت تسهو عن تكليفها بأي عمل وتسهو كذلك عن إطعامها. فلم يكن لعائشة وجود فعلي في المنزل. حتى أن الخادمات الأخريات كن يتجاهلنها.

وفى مثال الأسرة الأبوية، نلمح الأنثى تعانى نوعا من الاغتراب المترجم بتمركزها حول ذاتها، وتخليها عن حريتها الخاصة من أجل استمرارية البقاء ضمن السلطة الأبوية، ويقدم الطاهر هذه الشخصية من خلال شخصيات أخرى لتعزيز فكرة

الاستغراق لدى الشخصية المراد كشف هذا الملمح لديها، ويأتي ذلك واضحا في خطاب الأب لابنه أحمد عندما يكشف عن ملامح أمّه المستغرقة في ذاتها: **أمك المسكينة، هذه المرأة الجدية، التي لا فرح لها، وذات الخضوع المبالغ فيه، أي ضجر هذا.. كانت دائماً مستعدة لتنفيذ الأوامر، ولم تتمرد أبداً، أو ربما كانت تتمرد في العزلة والصمت. لقد تلقت تربيتها من تقاليد ضرورة خدمة الزوجة لزوجها، كانت تحبل سنة تلو الأخرى وتلد بنتاً إثر بنت، لم تكن لأمك أي رغبة. كانت باهتة. باهتة دائما** "ليلة القدر،19"، ويستمر الكشف عن شخصية الأم عبر ابنتها زهرة: **أمي امرأة اختارت الصمت والخضوع، عن تقدير للعواقب أكثر من مسايرة القدر** "ليلة القدر،40"، ويطوّر الطاهر حالة استغراق الأم في ذاتها، إذ يجعلها تعي هذا الاستغراق من خلال حديثها مع ابنتها زهرة: **أي بنيتي صلي معي لكي يكتب الله والقدر أن أموت في حياتك وأن يمنحني شهرا أو شهرين من الحياة بعد موت أبيك أود أن أتمكن من التنفس لبضعة أيام، لبضعة أسابيع في غيابه غيابا مطلقا. إنها رغبتي الوحيدة، ومرادي الوحيد. لا أريد أن أرحل في حياته، لأنني سأرحل مجروحة بشكل مزدوج، مخرَّبة على نحو مرعب، مهانة. لقد قررت العيش في صمت الصوت، مخنوقة بيدي نفسهما. لكن ليمنح لي زمن، ولو وجيز، لأصرخ نهائيا، لأطلق صرخة، صرخة واحدة** "ليلة القدر،40"، ويكشف لنا أحمد حالة اغتراب ما بعد موت أبيه ويكشف لنا عن المحركات الذاتية التي تضمن استمرارية استغراق الأنثى في ذاتها انطلاقا من الوحدة الأصغر في المجتمع " الأسرة " فالأم تعد من أحد أسباب استغراق بناتها في ذاتهن، إذ أخذت تهمل بناتها، وكانت تحقد عليهن لوجودهن، ليوزّع الطاهر كشف هذه الظاهرة على كل المحاور، ليصل إلى المحاكمة التي يجريها أحمد على أمّه التي أخذت ترمز في الرواية إلى الشخصية التي تنقل حالة الاستغراق في الذات إلى غيرها من الشخصيات، إلى بناتها على وجه التحديد، ومثالنا على ذلك قول أحمد لأمه: **كيف حدث أنك لم تزرعي أية بذرة عنف في بناتك؟** "طفل الرمال،35" **فإذا كانت المرأة عندنا أقل مرتبة من الرجل فليس لأن الله شاء لها ذلك أو أن النبي استنه، بل لأنها تقبل هذا المصير، فإذن تحملن وعشن في صمت!، أنا سيد الدار حالياً، أخواتي مستسلمات، ودورتهن الدموية بطيئة، وأمي منزوية في صمت الحداد** "طفل الرمال،44"، لنلمح بعد ذلك أن حالة الاستغراق في الذات لم تكن وليدة اللحظة لدى الأنثى ضمن مؤسسة الزوجية بل تسبقها بكثير، فقد كن في غالبيتهن شابات. ومصحوبات من طرف أمهاتهن أو خالاتهن، لم يكن يجرؤن على التحديق في الشمس. كان على أعينهن أن تظل مخفوضة، محدقة في الرمل الذي كانت أقدامهن، الملفوفة في جوارب سميكة من الصوف، تحفره وتدمغه

في صمت، من لحظة موت الأب صار على أخوات أحمد أن يولين أخاهن نفس الاحترام الذي كنّ يولينه للأب، فخفضن أبصارهن ولم ينبسن ببنت شفة.

ويقدم الطاهر كمّا من مسببات استغراق الشخصيات في ذاتها، ومن هذه المسببات، العنف الذي تتعرض له الشخصية ولا تستطيع الصمود أمامه لتتكفئ على ذاتها، فلم تعد زهرة "أميرة الحب"، لم تعد ترقص، لم تعد رجلاً، ولم تعد امرأة بل حيوان سيرك كانت العجوز تستعرضه داخل أحد الأقفاص. كانت زهرة مغلولة اليدين ممزقة الفستان إلى مستوى الصدر لإظهار نهديها الصغيرين وكانت قد فقدت النطق. كانت تبكي، فتنساب الدموع على وجهها الذي نمت فيه اللحية من جديد.

وتبني بعض الشخصيات مكانا منعزلا لتمارس فيه طقوس استغراقها في ذاتها كشخصية محمد في رواية "صلاة الغائب"، الذي كان قد غفا في قفصه، ذلك القفص الذي ليس له وجود إلا في مخيلته، والذي سطّر خطوطه في الفضاء بدقة. وكان الوحيد الذي ضبط أقياسه، ثم شرع يحلم بمشاريعه العاجلة؛ ولذلك كان يلتصق بوعائه الزجاجي ويترقب طلوع النهار ممتنعاً عن الحركة والتفكير والحلم. وإذا ما تجرد من كل شيء، فانه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأي وهن؛ لأن السقوط مَعْبر إلى القمم، إلى النور؛ لذلك كان النور يخيفه ويخشى سلطانه، لأن في إمكان النور أن يدفق في المرآة صورته كاملة ويبرز اكتمال كيانه. كان يفضل الشجرة. إن حالة الانهيار هذه تلائمه تماماً. فقد كان ينساق إلى الغوص في أعماق ذاته لكن دون إفراط في التعمق أو في الإبحار.

وقد تعبّر الشخصية المستغرقة في ذاتها عن طموحها وعن إحساسها بالعجز بواسطة أحلام اليقظة "خليل،1977،52"، كشخصيّة "يامنة" في رواية "صلاة الغائب"، والتي كانت تسير تائهة دون وجهة معينة، باحثة عن قطع من حياة تسربت من أحلامها. كانت تلبس جلابية خاطت فيها مالا يقل عن خمسة عشر جيباً يناسب كل منها محلاً للأمل والتهكم، **فالجيب الأزرق هو الطفل الذي تدعي أنها أنجبته والذي قد يعود على فرس ليخلصها من العزلة، وجعلت الأبيض لإخفاء مفتاح الجنة – والجنة في تصورها حديقة كبيرة فيها نهر جار وأشجار مثمرة وأزهار برية وغنم وجرة مملوءة عسلاً – أما الجيب الأخضر فهو جيب الرحيل نحو الأفق البعيد، وخصصت الأحمر للملابس الحريرية والعطورات التي سوف يجلبها لها ابنها من الجزيرة العربية، والجيب الرمادي الذي خيط على القلنسوة يشير إلى رمال الصحراء التي كان حدثها عنها تاجر جواهر، وكان الجيب المتعدد الألوان كيس الأحلام، تضع فيه كل أمانيها ولا تتكلم أبداً والجيب الأحمر الكستنائي الذي سوف تهديه إلى فارس يهبها سعادة**

الموت والصمت الأزلي "صلاة الغائب،59"

ويتأكد لدى الشخصية المستغرقة في ذاتها مشروعية استغراقها من خلال وعيها بأنها غير مسؤولة عن حالتها الراهنة، كرشيد في رواية "أعناب مركب العذاب"، الشاب العربي المقيم في فرنسا، والذي يعزو استغراقه في ذاته إلى نشأته السيئة، وإلى والديه اللذين كانا يقولان له: **أنت تافه بمقدار ما أنت لا نفع فيك**، وإلى مدرسه الذي يقول له: **أنت لا تساوي شيئاً**، ففي البيت كان فائضا عن العائلة، وكذلك في المدرسة لم يكن محبوباً، **فعندما يقول المدرس إنك لست شيئاً وإنك لن تفعل في حياتك شيئاً فإنك تنتهي، لشدة ما تسمع ذلك، بأن تعطيه الحق فيما يقول، ليست غلطتي إذا كنت تافهاً وغير محبوب. فأنا كذلك لا أحب أحداً.** وتجاوزت مسببات استغراق رشيد في ذاته واقعه، لتطال الحلم، **حتى في الحلم لم تداعبني الحياة، أرسلت إلي ضرباتها على الخاصرتين** "أعناب،33"، أما في رواية "ليلة الغلطة" فيقدم لنا الطاهر صورة مغايرة عن استغراق الشخصية في ذاتها، إذ كانت مرحلة استغراق الشخصية في ذاتها المرحلة الأولى التي تمرّ بها الشخصية لتتطوّر بعد ذلك إلى الهروب أو البحث عن ذاتها، أما شخصيّة "عبد" فتتميّز أن مرحلة الاستغراق في الذات هي آخر مراحل تطوّر الشخصية، وذلك بعد مرحلة انتقام "زينة" منه، **فعند وجوده في غرفته كان يرى نفسه في المقهى، لكنه يرغب أن يستغرق في نفسه** "ليلة الغلطة،117".

الشخصية الهاربة من ذاتها

انتبهت الشخصية الهاربة من ذاتها إلى ظروف حياتها اللاإنسانية وإلى اغترابها عن ذاتها، لكن حركتها وقفت عند حد المعرفة والهرب من مواجهة الواقع والذات. ترفض الشخصية الهاربة من ذاتها ما تتعرض له من تغييب وإهمال وتهديد واعتداء، لكن فعلها محدود لا يصل بها إلى حد التوازن النفسي والانسجام الذي تريد، ذلك أن اكتشافها لأسباب الاغتراب ومصادره يضعها أمام مواجهة كبرى تعجز أمامها؛ لذا تفضّل الهرب فتهاجر، أو تسكر، أو تدين عجزها وقصورها، تنتظر للخراب والعبث، أو تحاول الانسياق والنسيان وقتل ما ينبض في داخلها "خليل،75،1977"، كشخصية "مراد"، تلك الشخصية التي شعرت بالحاجة لغفوة طويلة تغيب خلالها بضع ساعات، مسافرة إلى أبعد ما يمكن، استسلمت للاسترخاء والنوم، وخيل إليها أن ذلك قد يريحها ويرتب لها أمورها، إذ يقول: **فأنا لم أعد موجوداً هنا، ولم أعد مسؤولاً عن أي شيء. والذي ترونه ليس أنا، إنه لا أحد، ومن السهل أن يصبح المرء " لا أحد " إذ يكفي أن**

يذهب إلى القاهرة أو إلى " كلكوتا" ويذوب ممتزجاً بالجمهور. لو فعلت ذلك، لأصبحت أجنبياً ضائعاً هناك. رجلاً بين ملايين الرجال وكائناً عديم الأهمية. وربما استطعت أن أضيع في " كلكوتا " متأبطاً الآلة الكاتبة. فيظنني الناس كاتباً عادياً يقوم برحلة، أو صحافياً يكتب استطلاعاً. لن يقولوا لي شيئاً، بل ربما تركوني أموت بسلام، في ركن من الرصيف. ولن أكون أول ولا آخر من يحدث له ذلك. وستأتي شاحنة قديمة صفراء فتلتقط جثتي وتلقيها في حفرة مشتركة مع جثث أخرى، وأكون ما أزال أحتضن الآلة الكاتبة، سبب شقائي وخلاصي."الرجل المحطم،133" وكذلك عبد القادر، إذ يقول: **فالوحدة – العزلة الجسدية – كانت ترعبني. وأنا جاهز، عديم الصبر، بل ولامبالي، كنت أكثر من المقابلات واللقاءات متحاشيا البقاء منفردا في مقابلة مع نفسي** " الكاتب العمومي،122".

وتشكل مسببات هروب الشخصية من ذاتها إحباطا مؤديا إلى اقتناع الشخصية باستحالة التعايش في عالم صعب، وطبيعة شرسة، كشخصية "زهرة" التي شوّهت طفولتها من خلال خطر الأب والعائلة والمجتمع، خطرُ جسدٍ حرم من ذاته، خطر الحكي، خطر البوح، خطر الوجود الحقيقي. فنجدها لحظة هروبها من ذاتها التي تتسلخ عنها تتجرد من رموز اغترابها، فعند هروبها من منزلها الذي يرمز به إلى هروبها من ذاتها التي تقمّصتها في المرحلة الاولى من حياتها – أي مرحلة الكينونة كذكر – نجدها تتعجل بإفراغ الكيس الذي كان يحوي كل ما كانت تملكه تقريبا، قميصا رجوليا، سروالا، صورة لحفل الختان، بطاقة التعريف، عقد الزواج من فاطمة، أدوية أبيها التي كانت تناوله إياها بالقوة، جوارب، أحذية، حزمة مفاتيح، حمالة، حقة سعوط، حزمة رسائل، كتابا للحسابات، خاتما، منديلا، ساعة مكسورة، لمبة، شمعة محترقة إلى النصف. وكما نرى تشعّ الأشياء – الرموز – التي رمتها في القبر إلى ذاتها التي تريد الهرب منها، وتتوالى أيضا الأشياء التي تريد التخلص منها من خلال هذا المشهد، فلم تلتفت لتلقي نظرة أخيرة على هوية الميلاد. كانت قد دفنت كل شيء: الأب والأغراض في قبر واحد، الأم في مزار ولي بباب الجحيم، والأخوات في دار ستنتهي بالسقوط ودفنهن إلى الأبد. أما الأعمام والخالات، فلم يوجدوا أبدا بالنسبة لها وابتداء من تلك الليلة لم تعد بالنسبة لهم موجودة، إذ تقول: **فقد كنت أختفي ولن يعثروا علي أبداً** "ليلة القدر،45 ". ولكن الهرب من الذات لا يتوقف عند هذا الحد بل يتعدّاه إلى الصراع الذي ستعيشه زهرة مع الترسبات التي كانت تهدد بالظهور ثانية، فلقد أصبحت تصارع الشعور بالذنب، والدين، والأخلاق، ولتحمي نفسها من هذه الترسبات، تقرر العيش مع قطة، فعلى الأقل لن تعرف من تكون، إذ ستكون زهرة في نظرها حضوراً إنسانياً،

عديم الجنس في كل الأحوال.

وإذ تهرب زهرة من نفسها، نلمحها تعيش حالة صراع تتمثّل في خوفها الدائم من الكائن الذي أصبحته بعد هروبها من ذاتها، لتصل زهرة إلى مرحلة التلاشي في هروبها من ذاتها، إذ تقول: **أمرر يدي على وجنتي دون أن أحس بشيء، تعبر يدي الفراغ. هو إحساس يمكنك فهمه، أود أن أخرج وأنسى. أيمم شطر أمكنة نائية عن الزمن** "ليلة القدر،104"، **فلقد تعلّمت فصل حياتي عن تلك الأمكنة والأشياء التي تتفتت بمجرد لمسها، رحلت بعد أن طردت نفسي من ماضيّ بنفسي، لم يعد بمقدوري تحمل حياة تملأني بالخزي** "ليلة القدر،120" فهي الآن لا تجرؤ على النظر إلى نفسها في المرآة، وتعدّ "المرآة" من التوظيفات الناجحة للطاهر في إظهار هذه العلاقة الداخلية بين كينونتين، إذ ترمز إلى الذات الآنية، إذ تطلب زهرة من أحد المشعوذين مرآة هندية معدة خصيصاً للأبصار الفاقدة الذاكرة، والتي سترى من خلالها ما لا يراه الآخرون عند رؤيتها، فهي مرآة لأعماق النفس، للمرئي والمحجوب. وتطوّرت هذه التقنية في رواية "ليلة الغلطة" من خلال شخصية "زينة" إذ يكشف الحوار الداخلي – المنولوج – عن تأزّم نفسي بين كينونتي زينة، إذ تقول أمام المرآة: **إن السر قدري، إنه يذكرني بأني تعاهدت مع امرأة، ظل امرأة، جميلة وقلقة، شابة ومحيرة. تلك المرأة هي الصورة التي تعكسها لي المرآة. إنها بداخلي. حين أنظر إلى المرآة، تتبدد صورتي وأرى صورة الأخرى. لسنا متشابهتين من حيث الشكل. عيناها سوداوان، وعيناي فاتحتان، هذا ما يقال لي على الأقل.منذ ذلك اليوم وأنا أهيم، مهجورة ممن أحبهم منسية ممن أصادقهم، مفترقة عن نفسي كما لو أنني أصبحت اثنتين، أحوم حول أماكن طفولتي وشرفات أهوائي. لقد حبل بي في ليلة الغلطة، الليلة التي لا حب فيها. إني ثمرة ذلك العنف الذي مورس ضد الزمن، وحاملة قدر ما كان يجب أن يكون قدري قط. فحين تناديني أمي لا أجيب وأسمعها تقول: إنها مصابة بالغياب سأنتظر أن تعود إلى نفسها. نظرتها فارغة. ولكن إلى أين يمكن أن تذهب بهذا الشكل ؟ كان بوسعها أن تساعدني في تنظيف البيت، أو أن تتعلم الطهي. ربما كانت هذه البنت ولداً. إنها تلعب وتعيش مثل سوقي صغير، كنت أطيل لحظات الغياب هذه رافضة أن أعاد إلى الأرض** "ليلة الغلطة،11"

وقد تعتدي الذات الهاربة من ذاتها على الجزء النابض فيها، والذي يذكرها بما ينبغي أن تكون عليه، ويشعرها بالمسافة المستوجب قطعها لتحقيق الذات، من خلال الهرب والاعتداء والقتل. فالقتل أو الاعتداء في هذه الحالة – رمزاً كان أم حقيقة – هو تجسيد للعجز عن عبور المسافة ومحاولة للنسيان، فالذات التي لا تستطيع الفعل

الأصعب: أي تجاوز الاغتراب، تلجأ إلى الفعل الأسهل؛ لإبعاد ما يذكرها باغترابها. "خليل،64، 1977" كشخصيّة "الجلاسة" في رواية "ليلة القدر" ففي البداية لم تلاحظ زهرة أو بالأحرى لم تكن تريد أن ترى بأن وجه الجلاسة كان مخرباً بالكراهية. كراهية الذات، أكثر من كراهية الآخرين. وكذلك شخصية "يامنة" التي اعتدت على ذاتها كردّ فعل على ما عانته عبر حياتها، منذ أن تخلى عنها أهلها، إلى أن ضربتها ربة البيت عندما كانت خادمة في فاس. والتي أحرقتها في بطنها بقضيب حديدي، وإلى أن استغلّ جسدها على يد "فريحة"، والذي أدّى إلى تحوّلها إلى مومس في مبغى "مولاي عبد الله"، فكل هذه العوامل أدت إلى قتلها للذات النابضة فيها، إذ تصف ذاتها وتقول: **يامنة ماتت، وأنا لست غير صورتها** "صلاة الغائب،44"، أما في رواية "صلاة الغائب" فنلمح تطورا تقنيا في معالجة الطاهر لهذه الظاهرة، إذ اتكأ على "إنسانية الشخصية" لطرح هروب الشخصية من ذاتها، كإبراهيم الذي يقرر الخروج كليا من عالم الإنسانية إلى عالم الحيوان، بأن يعيش حالة حيوانية عبر تقمصه شخصية كلب، ليسمي نفسه "بوبي" وليلجأ إلى إثبات ذاته الحيوانية عبر تقمصه لكل صفات الكلب، وكبديل لعالم البشر، يأخذ بالتكلم مع الأشجار والحيوانات، ومثالنا على ذلك حديثه مع شجرة البلوط الكبيرة، التي أصبحت صديقه الذي يبوح له بأسراره، وينجح الطاهر عبر هذا المشهد بإظهار الحالة اللاإنسانية، والتي كانت بداية هروب إبراهيم عن ذاته، إذ يوضح إبراهيم للشجرة سبب هروبه من والديه اللذين كان لهما أطفال كثيرون جداً، وكانا لا يحبانه. فلقد فرّ، لأنه فاجأهما يتساومان مع ثري فرنسي، جاء ليشتريه منهم.

ويعد هروب السجين رقم سبعة من ذاته في رواية " تلك العتمة الباهرة" من أنضج تجارب الشخصيات وأوعاها؛ بسبب وعي الشخصية أن هروبها من ذاتها هو الطريق الوحيد الموصل إلى الذات، فقد تشكل وعي الشخصية خلال ثماني عشرة سنة قضتها في السجن، ذلك الوعي الذي لم يصل إليه بقية السجناء، الذين قضوا بسبب عدم تمكنهم من الهروب من ذواتهم، ويظهر هذا الهروب من الذات بعدم ذكر الاسم مع أن الشخصية هي الشاهد الراوي لما حصل في السجن عبر ثماني عشرة سنة، فلقد حاول في بادئ الأمر عندما سال عليه دم الميت أن يغادر جسده، وألا يكون هناك. حاول أن يصدق أنه نائم وأن ما يراه إنما هو حلم مفرط في قبحه، ووعت هذه الشخصية أنها كانت شخصا آخر قبل ذلك، وما هي عليه الآن لا صلة لها بهذا الآخر، وأصبح يعي أن ذكرياته هي ذكريات شخص آخر. وليس سوى دخيل، متلصص. وامتدّ هذا الوعي عبر ثماني عشرة سنة لم ينظر خلالها إلى وجهه في المرآة ولو مرة واحدة. فما عادت تتملكنه الحاجة إلى النظر إلى صورته في المرآة، إلى تصويب تفصيل أو، ببساطة، إلى

التعرف إلى ذاته، إلى التثبت من أنه ما زال نفس الشخص الذي اعتاد أن يكونه. تلك العادة المفقودة، المنسية، ما عادت تعينه. فما جدوى أن يرى المرء نفسه، إن كانت هذه الرؤية تعيق الاستمرارية في الوجود. أما شخصية السندباد في رواية "صلاة الغائب" فلم تكن تعي أن هروبها من ذاتها سيجعلها ترتبط بذاتها مجددا ولو لفترة قصيرة، وذلك عبر تعاطيها للمخدر، فبعد أن دخّن السندباد عدة غليونات شاربا الشاي جرعات صغيرة. لم يعد وجهه متقبضاً. كان يحس بأنه وصل إلى طريق الحقول. ولأول مرة لم يحيره التفكير في ملاقاة الصور والذكريات الآتية من بعيد، وتتابعت في مخيلته صور فاس، والمدينة العتيقة، والشمس تحبسها الأسوار، وجامع القرويين، وصوت ينبوع ماء،والكتب المكدسة فوق طاولة منخفضة.

الشخصية الباحثة عن ذاتها

تعي الشخصية الباحثة عن ذاتها أسباب اغترابها؛ لذا نلمحها تتخذ موقفاً تجابه فيه أسباب اغترابها وتحاول تجاوز حالة اغترابها بقهرها، وذلك بصرف النظر عن نجاحها في مسعاها أم فشلها. وتعاني "الذات الباحثة عن ذاتها" أشكالاً شتى من الاغتراب، كاختراق الحرية الشخصية، والارتهان للماضي، والقمع الفكري، ومصادرة حق العيش، والتعرض لهجمات خارجية تستهدف انتزاع الوجود، واحتلال الذات والمكان، وتقف على مسببات اغترابها الذاتية والموضوعية التي تجعلها خارج الفعل والمشاركة في الحياة، وبمعنى آخر خارج ذاتها، تتأمل ماضيها وحاضرها محاولة شق الطريق نحو المستقبل مكتشفة أن الحياة صراع لا مكان للحياد فيه "خليل،70،1977"، ومن شخصيات الطاهر الباحثة عن ذاتها شخصية "مراد" في رواية "الرجل المحطم"، إذ يعيق الطاهر التقاء الشخصية بذاتها الحقيقية بما يقارب خمسة عشر مسببا للاغتراب، كالفقر والزوجة ومدير العمل والحالة الاجتماعية ومرض الأبناء.. إلخ، وبالمقابل يقدّم لنا الطاهر شخصية غنية متقفة، فمراد حاصل على إجازة في العلوم الاقتصادية، ويعمل مهندسا في إحدى مؤسسات الدولة، وتعد الحالة الاقتصادية المتردية سببا لبحث الشخصية عن ذاتها، بأن تبدأ بالبحث عن نظام حياة يناسبها، نظام حياة تبحث فيه الشخصية عن أدق التفاصيل التي تضمن لها التصالح مع الذات، فنلمح مراد يبحث عن ذات متخيلة مرسومة له مسبقا من قبل المجتمع، وتبدأ رحلة البحث عن هذه الصورة ببؤرة التحول في الرواية، وذلك عند قبوله الرشوة، ففي المرحلة الأولى من تطوّر الشخصية تتوهم الشخصية أن ذاتها الحقيقية التي تبحث عنها هي تلك الذات المرسومة

من قبل المجتمع له، والتي تقوم على أسس المادة والتظاهر، فاعتباراً من اليوم الذي قبض فيه الرشوة، قرر أن يتغير. ولكن ماذا سيغير ؟ قبل كل شيء طريقته في المشي، فمن المؤكد، أنه يجب أن يمشي مرفوع الرأس، مستقيم الظهر، ويداه تتحركان. فإذا حقق هذا التغيير يكون قد ربح شوطاً في هذه الجولة، فلكي يسير المرء بصورة طبيعية، يجب أن يكون مرتاحاً، لا تعيقه ولا تزعجه ملابسه. إذن يجب أن يغير طريقة لباسه. وسيرتدي بزات واسعة، فضفاضة وأحذية جميلة. لأنه كثيراً ما قرأ في المجلات بأن أناقة الرجل تبدأ بحذائه. وعليه ألا يخشى بعد الآن ارتداء الملابس الملونة، قرر أيضاً الإقلاع عن التدخين. وانتظر حلول شهر رمضان لكي يكف عن تسميم رئتيه. لن يتفرج على التلفزيون بعد الآن، وبدلاً من ذلك، سيطالع أو سيستمع إلى الموسيقى، لن يمضي بعد اليوم عطلة نهاية الأسبوع في البيت، سيصطحب عائلته إلى شاطئ البحر أو إلى الجبل. يجب أن يعيش ويتمتع بالحياة. يجب أن يتناول طعامه على مهل، سيزاول الرياضة، سيشترك بإحدى الصحف، و سيكتب مذكراته. وكما نلمح في الذات المتخيلة لمراد والتي لا تتيح المرحلة التي يعيشها أن يكتشف أن هذه الذات ليست ذاته الحقيقية، بل الذات التي رسمها له المجتمع، بدليل أن المرحلة في الثانية من تطور شخصية مراد سيرفض جسده هذه الذات الدخيلة، إذ تبدأ البثور البيضاء بالظهور على جسده، وهذه ما سيطرحه الباحث في باب "رد فعل الشخصية المغتربة" عند الحديث عن " الاغتراب المضاد ".

أما في رواية "ليلة القدر" فتبدأ "زهرة" بالتعرف إلى ذاتها، إلى أنوثتها بعد عشرين عاما من الإلغاء داخل عباءة الذكورة، إذ تبدأ بالتعرف إلى ملامح جسدها الأنثوي، فمن الأدوات الفنية التي وظفها الطاهر ببحث الشخصية عن ذاتها " **البحث المضاد** " وهو بحث عن ذات تقابل الذات المقدمة في الرواية، وتزداد جمالية هذا البحث عندما ترسخ الذات المقدمة عبر مجتمع ومدة زمانية تقارب العشرين عاما، لتبدأ الذات المضادة بالتململ في شخصية أحمد الذكر، ليرتفع الصوت الداخلي" **عليك أن تصيري من أنت** "، فأحمد يبحث عن الأنثى بداخله بعد عشرين عاما من ترسيخ الذات الأولى " **سيتوجب علي تعلمها والشروع أولاً في التكلم كامرأة ؟ لماذا ؟ هل أنا رجل ؟ سيكون علي أن أقطع طريقاً طويلاً، أن أعود على أعقابي بصبر للعثور مجدداً على احساسات الجسد الأولى، تلك التي لا يضبطها منطق أو عقل. كيف سأتكلم.** "طفل الرمال،63"، **مستعداً لأن أكون امرأة. لكنهم يقولون لي، وأقول لنفسي بأنه يتعين علي الصعود نحو الطفولة، لأكون بنتاً صغيرة، ثم مراهقة، ثم شابة عاشقة، ثم امرأة.** "طفل الرمال، 64 " **فلأخرج إذن. آن الأوان لأولد من جديد. لن أتغير في الواقع، بل**

سأكتفي بالعودة إلى نفسي، إلى ما كنته قبل أن يبدأ القدر الذي لفقوه لي في السريان ويجرفني داخل أحد التيارات "طفل الرمال،73" ولكن بحثها عن الذات – الأنثى – داخلها يعني تغيير ملامح الوجه الذكوري، تغيير الجسد، تعلم حركات جديدة والمشي برشاقة، وتصف لنا زهرة تفاصيل اكتشافها لأنوثتها ولجسدها المسكوت عنه طوال عشرين عاما بقولها: **جسدي يتحرر من نفسه، مررت يدي على نهدي الصغيرين. كان ذلك يمتعني. كنت أمسدهما على أمل أن يكبرا، أن يخرجا من ثقبهما، أن يبرزا بأنفة ويثيرا المارة، كنت ألمس نهدي. كانا يبرزان ببطء. فتحت قميصي لكي أهبهما لهواء الصبح. هواء عليل كان يداعبهما. كان جلدي مقشعراً فأخذت الحلمتان تنتصبان. كان الهواء يعبر جسدي من الأعلى إلى الأسفل. وأخذ قميصي ينتفخ. حللت شعري، ثم اكتسحتني رغبة مجنونة، فخلعت سروالي ثم لباسي الداخلي لكي أرضي الهواء، الخطوات الأولى لامرأة حرة كانت الحرية بمثل بساطة المشي صباحا والتخلص من الأربطة دون مساءلة النفس. كانت الحرية هي تلك العزلة الفرحة التي كان جسدي يمنح فيها نفسه للهواء ثم للضوء ثم الشمس** "ليلة القدر،35"، **هناك جلست، معرضة ظهري للدفق القوي للماء البارد الصافي. كنت أحلم. سعيدة، مجنونة، جديدة تماما، مستعدة، كنت الحياة، والمتعة، والشهوة، كنت الهواء في الماء، الماء في الأرض، الماء المطهر، الأرض المشرفة بالعين. كان جسدي يرتجف من البهجة. وكانت ضربات قلبي قوية. كنت أتنفس بطريقة غير منتظمة. فلم يسبق لي أبداً أن شعرت بذلك القدر من الأحاسيس. إن جسدي الذي كان صورة مسطحة، مقفرة، خربة، تحتكرها المظاهر والكذب، أخذ يلحق بالحياة. كنت حية. بكل قواي أصرخ، ومن غير انتباه كنت أصيح: أنا حية.......حية.... لقد عادت روحي.**"ليلة القدر،36"، فكونها قد قطعت من الماضي وآثاره، كان يحرر ذهنها من الخوف. كانت مصممة على دفن ماضيها في غيبوبة عميقة، على أمل فقدان كلي للذاكرة. دون حسرة، دون ندامة، كانت تتطلع إلى ولادة جديدة.

وينجح الطاهر في بنائه لشخصية زهرة، إذ تتطوّر الشخصية باستراتيجية طردية ومسببات اغترابها، فإلغاء الأنوثة أحد أهم عوامل اغترابها عن ذاتها، لذا سيكون الوجه الآخر لهذا الدافع سبب التقائها مع ذاتها، وإذ بدأ باكتشاف زهرة لملامح الأنوثة لديها، نلمحه يتطوّر في مشهد اكتشافها لأحد دوافعها الملغاة – كجنس – مع القنصل الأعمى، والذي ترافقه إلى أحد دور البغاء، إذ يطلب منها مرافقته إلى الماخور ووصف المومسات له؛ ليختار من يمارس الجنس معها تبعا لوصف مرافقه، حينها تصف له زهرة إحدى العاهرات ثم تأخذ مكانها وتمارس الجنس معه، لتكتشف المتعة لأول مرة

في حياتها داخل أحد المواخير مع أحد العميان، وكم كانت سعيدة بأن أول رجل يحب جسدها رجل أعمى، كانت عيناه في أنامله، وكانت مداعباته المتمهلة الرقيقة تعيد تركيب صورتها. هناك كان يكمن انتصارها، الذي كانت مدينة به للقنصل، الذي كانت لطاقته تعبر عن نفسها باللمس خصوصاً. لقد رد لكل واحدة من حواسها حيويتها التي كانت هاجعة أو معاقة. ويكرر الطاهر مشهد اكتشاف الذات عبر الجنس في رواية "ليلة الغلطة" ولكن بصورة أقل عمقا ومعالجة في شخصية "زينة"، وذلك عندما تقابل خوسيه لويس وتبحث عن ذاتها عندما تمارس معه الجنس،إذ تقول: **اللحظات التي أقضيها بصحبته لحظات مهدئة. صالحتني مع نفسي** " ليلة الغلطة، 40".

ومن اللوحات الفنية التي يقدمها الطاهر للشخصيات الباحثة عن ذاتها المشاهد التي تقدمها الشخصيات والتي تعد أقرب إلى المشاهد السنيمائية، وذلك عندما ينام السندباد وبوبي على قبرين يحملان خصائص بحثهما عن ذاتيهما، فلقد كان السندباد ينام فوق ضريح بعض أعيان فاس الذي كان أحد علماء جامعة القرويين، أما بوبي فينام على قبر دون اسم، لا لحد له ولا شاهد. ويستشهد "بوبي" بأحد أقوال الفلاسفة: " **يجب أن يتحقق ذلك الإنسان الكائن فيك "." من نحن؟ ظواهر، ظلال، صور. ضيّعنا كياننا ولم نعد نتعلم من التاريخ. أجسامنا خاوية. يجب أن نرحل من جديد بحثاً عن الذات** "صلاة الغائب،131" ويستمرّ "بوبي" ببحثه عن ذاته عبر خوفه؛ بسبب إحساسه بالحاجة إلى الكلام، إلى القول، إلى رواية كل ما يعرف لأنه يبحث عن شخص يمكن أن يكون ذاته المفقودة. أما في رواية "ليلة الغلطة" فيقدّم الطاهر شخصيات تبحث عن ذاتها من مدخل آخر كعبد، الذي كان يعاني من عذابات فنان مازال يبحث عن نفسه، والذي لم يتح الفن له أن يفهم نفسه، ولا أن يعرف ما هو موجود وراء مظهر العالم، وسليم الذي يجد نفسه في الآخر، في عذاب الأبرياء، الذي يجعله يتعرف إلى نفسه.

الفصل الثاني
الاغتراب الجسدي

تعاني الشخصيات المغتربة من اتساع المسافة أو الهوة بينها وبين جسدها، وذلك حين تشعر الذات النفسية أن جسدها هو المسبب لحالة الاغتراب التي تعيشها الشخصية، كشخصية "أحمد – زهرة" في روايتي "طفل الرمال" و "ليلة القدر"، إذ يعد اغتراب أحمد – الذات الآنية – عن جسد زهرة السبب الرئيس لاغتراب الشخصية، فعندما يلمس أحمد بشرته، يلحظ نمو الجسد، الذي لم يعد يعبر عن ذاته الآنية الذكورية، ليبدأ بالتساؤل: **من عساني أكون؟ ومن يكون الآخر؟ قميص يغطي رجلاً ميتاً؟ قليل من الدم فوق شفاه منفرجة؟ قناع موضوع بشكل سيء؟ شعر مستعار أشقر فوق شعر شائب؟** "طفل الرمال،37"، ويستشعر أن هذا الجسد مكون من ألياف تراكم الألم وتخيف الموت، ويرى أن جسده أصبح كيساً من الرمل، أصبح يرى نفسه فزاعة محشوة بالقش، وبدل أن تفزع الغربان تجذبها، فكان بعضها يكتفي بالتعشيش فوق كتفه، بينما يذهب بعضها الآخر إلى حد إحداث ثقبين مكان العينين. فلقد أصبح يعي أن سيفقد معنى وجوده في هذا العالم، ذلك الوجود الذي يهدّده الجسد، جسد الأنثى الذي بدأ بالتململ، فلقد كان جسده قد توقف عن تطوره، فلم يعد يتغير، كان ينطفئ حتى لا يعود يتحرك ويحس، فلا هو بجسد امرأة مفعم ومتلهف، ولا هو بجسد رجل رصين وقوي، كان بين الاثنين، أي في جحيم نفسي، أصبح جسده يتحرر من نفسه، مهدّدا الذات الآنية الذكورية التي يرمز إليها "أحمد". بينما نلمح أن الطاهر قد وظف الجسد بآلية عكسية، فبحالة "زهرة" كان نمو الجسد هو بداية اكتشافها لذاتها على حساب الذات الدّخيلة "أحمد"، نلمح الطاهر يوظف الجسد بصورة عكسية، كحالة "فاطمة"، التي كان جسدها يخونها ويتخلى عنها في عز شبابها.

وقد تزداد هذه المسافة بين "**الذات – الجسد**" بأن تحاول الذات الحط من قيمة جسدها أو البحث فيه عن أسباب اغترابها ومن ذلك ما دوّنه أحمد في مذكراته، حينما تحدّث عن تعفن الجسد، عن انحطاط بدني يحتفظ الجسد فيه مع ذلك بصورته الكاملة، لذا نلمحه يتحاشى المرايا. يتحاشا هبوط الأدراج التي شقها قدره والتي تقوده إلى أعماقه. ليأخذ بتنظيم مقبرته الداخلية الصغيرة داخل الجسد الذي استولى عليه.

أو قد تتعرف الشخصية المغتربة إلى جسدها، كشخصية السجين رقم سبعة، والذي يبدأ بالتّعرّف إلى جسده بعد مضيّ ثماني عشرة سنة من القطيعة بين الذات

وجسدها، ففيما كان يستلقي على كرسي طبيب الأسنان المتحرك، أبصر شخصاً ما فوقه في المرآة. ليخلق حالة من التساؤل بين الذات وجسدها: **من كان ذلك الغريب الذي يحدق بي ؟ كنت أرى وجهاً معلقاً بالسقف. يكشر حين أكشر، يقطب حين أقطب. كان يهزأ بي. لكن من يكون ؟ كدت أصرخ لكني تمالكت نفسي. فمثل تلك التهيؤات معتادة في المعتقل، لكني هناك لم أكن معتقلاً. فكان علي أن أذعن لتلك البداهة المكدرة: إن ذلك الوجه، الملثم، المجعوك، المخطط بالتجاعيد والغموض، المذعور المرعب، كان وجهي أنا. وللمرة الأولى منذ ثمانية عشر عاماً أقف قبالة صورتي. أغمضت عيني. أحسست بالخوف. خفت من عيني الزائغتين، من تلك النظرة التي أفلتت، بمشقة، من الموت، من ذلك الوجه الذي شاخ وفقد سيماء إنسانيته** "تلك العتمة الباهرة،212".

أو قد تتعرف الشخصية المغتربة إلى جسدها عبر شخصية أخرى، كشخصية "أحمد – زهرة" عندما طلبت العجوز منه الكشف عن جسده الذي ألغى الأب ملامح أنوثته عشرين عاما؛ مما جعل "أحمد – زهرة" تبدأ بالتعرف إلى جسدها، **فلقد تلذذت بذلك الإحساس الجسدي الذي شعرت به عند ملامسات ذلك الفم لنهدي** "طفل الرمال،75" لتبدأ رحلة البحث عن الأنوثة المؤجلة عشرين عاما، إذ تتمدد على السرير عارية وتشرع في إعادة اللذة الممنوعة لحواسها. **كنت مهتاجة. وكنت مستحية. كان علي اكتشاف الجسد الذي يمر عبر ذلك اللقاء بين يدي وبطني السري. كانت أصابعي تلامس بشرتي بلطف. كان العرق يتصبب مني، وكنت أرتعش دون أن أعرف لحد الآن إن كنت قد أحسست باللذة أم بالتقزز. اغتسلت ووقفت أمام المرآة أتمعن في جسدي. لكن البخار غطى صفحتها فصرت أرى نفسي بالكاد. أحببت تلك الصورة المضطربة والمهتزة، لأنها كانت مطابقة لحالة روحي. حلقت شعر إبطي وتعطرت ثم عدت أتمدد على السرير كما لو كنت ألتمس إحساساً منسياً أو انفعالاً محرراً. ألتمس الخلاص** "طفل الرمال،76".

ونلاحظ أن بعض الشخصيات المغتربة تتعدى مرحلة اغتراب "**الذات – الجسد**" كاغتراب بين طرفين إلى اغتراب تنقسم الذات فيه إلى ذاتين تتناوبان جسدا واحدا، كشخصية عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي أصبح يؤمن بقصة البديل، إذ يقول: **فهكذا سأكون مسكونا بشخص آخر – لن يكون بالضرورة وديا– تكون لي حركاته وليس ذاكرته، شخص يمكن أن يكون اندس بي دون علمي، يعيش قليلا من حياته وقليلا من حياتي. وبعد أن استحوذ علي هذا الوجود الذي يظهرني ويفشي سري، اعتدت مغادرة المكان لأدعه سيد ذلك المسكن. وفي هذه القصة سأكون أنا الذي أكتب وهو الذي ينسى. هو يصاب بمرض نسيان الكتب، وأنا ستكون لي حركات وتصرفات الكاتب** "الكاتب العمومي،123"، وقد تكون الذات الأخرى ذاتا متخيلة قادرة على تخطي علل الجسد الأول كشخصية "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، والذي كان جاراً لشاب

بربري من الجنوب، كان ضامراً، نحيلاً، لا يتكلم كثيراً، لكن عينيه تضحكان طول الوقت. كان جاراً كتوماً يحبه كثيراً وكان بوده أن يتعلم اللغة البربرية حتى يتمكن من محادثته لكنه لم يكن له متسع من الوقت يسمح بذلك. كان يذهب لمشاهدته عندما يقوم باستعراض ألعابه في السيرك. وذلك الشاب في حقيقة الأمر ليس له إلا الوجه الثاني من الشخصية التي كان يود تقمصها في حياته.

وقد تنتهي مرحلة الصراع والتنافر بين "**الذات – الجسد**" بخروج الذات من الجسد خروجا مؤقتا، كشخصية السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة الباهرة" فلقد أتيح له أن ينسى جسده. كان يحس به، يتحسسه، ولكنه، شيئا فشيئا، أصبح ينفصل عنه، كان يغادر جسده؛ ليقف متفرجاً على حاله. فقبيل النهاية لا يعود جسده طوع مشيئته، إذ يغادره. وعندئذ ينام متقوقعاً على ذاته مثل هر. يتمسك به. يتشبث بالأرض لكي يمنع جسده من هجره كلياً. أوخروجا دائما للبحث عن جسد تنتفي فيه العلل المسببة لاغتراب الذات والحلول فيه كشخصية "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، والذي أصبح الآن شخصاً مغايراً بعد تخليه عن جسده، فأنس في نفسه القدرة على مواجهة محنته. إذ لم يطل على عهده بتخطي محنة طويلة وشاقة حتى نشأت في نفسه حاجة إلى التغيب أياماً ينسى فيها ذلك الجسم الذي كان حديث عهد بفراقه، وذلك الجلد المجروح الذي أودع بين العشب والحجارة وأهمل بالقرب من جحر أفاع. إنه في أمس الحاجة إلى وقت يتمكن فيه من التعود على هذا الجسم الجديد الذي سيكون له سكناً ومستقراً بلا حنين. إنه الاستقرار في حالة غيبوبة قد لا يكون الموت نهايتها. إذ غفل الزمان عنها. لقد فرغ من تحقيق أول انتصار على ذاته وحرماناته وصغار مقاصده، لقد انتصر على جسده، انتصر على أحد أهم مسببات اغترابه. أو قد تنفصل الذات عن الجسد انفصالا دائماً دون حلولها في جسد آخر؛ مما يؤدي إلى موتها، كشخصية "آمنة" في رواية "صلاة الغائب" والتي قرّرت أن تكون تحت الحجارة، مفصولة عن جسدها كما كانت في الماضي. فلقد جاءت إلى الدنيا كالعشبة الرديئة التي غفل الناس عن اقتلاعها فاستسلمت إلى الموت والنسيان يقودانها كما شاءا.

وتعكس ملامح شخصيات الطاهر الحالة الاغترابية التي تعيشها، إذ تنعكس هذه الحالة النفسية على ملامح الشخصية الخارجية، فهناك الأعمى والأعرج والأعور والمقعد وغيرها من العاهات الجسدية، والملامح السوداوية للوجه والجسم، وتمتد هذه الملامح إلى الملابس التي ترتديها الشخصيات.

ففي روايتي "ليلة القدر" و"طفل الرمال" تتقاطع ملامح الشخصيات؛ إذ تعد الروايتان امتدادا لبعضهما بعضا، فمن الشخصيات التي تشكل ملامحها النفسية حالة

الجسدية الشخصية الرئيسة أحمد "زهرة"، والذي يتغضن وجهه ببعض التجاعيد العمودية، مثل ندوب حفرتها ليالي أرق بعيدة، وجه حليق بشكل سيء، وقد عركه الزمن، والذي تقوس ظهره قليلاً، وارتخت كتفاه بشكل مشوه؛ فصارتا ضيقتين ورخوتين وقد أشعت ملامحه لتنعكس على من حوله، لنلمح تجاعيد كثيرة. فما بدا منها على الجبين هي آثار ومحن الحقيقة. هي انسجام الزمن. وما بدا منها على ظاهر اليدين هي خطوط القدر، أما أمه فقد أخذت التجاعيد تغزو وجهها، كانت تهزل وغالباً ما كان يغمى عليها، أما وجه زوجته فاطمة، فلقد حفرته النوبات المتكررة والعنيفة أكثر؛ كونها تعاني مرض الصرع، وبالإضافة إلى ذلك كانت تعرج، وكذلك والدها المسنّ، كان مقعداً في كرسي المعوقين، وتمتد الملامح الاغترابية إلى الشخصيات التي التقتها زهرة في حياتها، والتي تأثرت ملامحها بإشعاع الملامح الاغترابية لزهرة، كالعجوز التي تحرشت بها، فقد كانت تعرج، وأم عباس التي استغلّت جسد زهرة في السرك، فلقد كانت أسنانها الأمامية بارزة، وكان جبينها صغيراً ومحفوراً بأخاديد عمودية وكان خداها هزيلين، وكذلك القنصل الأعمى. الذي فقد البصر وهو ابن أربع سنوات، وذلك بعد أن ألمت به حمى كادت أن تودي بحياته.

أما في رواية " ليلة الغلطة"، فلقد كانت "زينة" الشخصية المحور، تعاني من هشاشة في بنيتها الجسدية، فلقد كانت تتصرف كما لو أنها مريضة، كان يحدث لها أن تشعر بالخوف؛ لأنها تجد نفسها أمام كائن أخفقت الطبيعة في تكوينه، فمنحته رأسا شديد الصغر وذراعين شديدتي الطول يستعملها في الوقت ذاته، كرجلين، لذا شكلت "زينة" رفاقا لها يحملون ألمها واغترابها الداخلي وملامحها الخارجية، فلقد كان لجميع رفاق الصمت الآخرين عيوبا في الشكل: هناك الأعور، الذي يمضغ على الدوام قطعة خشب، وهناك الأكتع الذي يعزف على الناي، وهناك الرجل ذو الشفة المشقوقة الذي ييسيل لعابه ويترنح، والقزم الذي يسير على يديه، والأعمى الذي يتظاهر بالقراءة.

أما في رواية " نُزل المساكين " فتنحصر الشخصيات ذات الملامح الاغترابية في نزل المساكين، الذي أعدّ روائيا ليحتضن الشخصيات المشوّهة نفسيا وجسديا على حدّ سواء، شخصيات مشوهة، ومسنة جداً، منحنية الظهور، سقيمة، دون حياة، دون فرح، دون أمل. كالأعمى الذي يعزف على الناي بينما أخوه التوأم الأعمى هو الآخر يرافقه على الطبلة، أو العجوز القذر، صاحب الوجه الذي حفرته تجاعيد عميقة، واللحية التي مضى عليها دون حلاقة بضعة أيام ويد جافة. وكتلك البنت صاحبة العاهة في عينها اليمنى، تلك التي تنظر إلى جنب وهي تتحدث إليك. وتنعكس هذه الملامح على أسماء الشخصيات بأن تكنى بها كـــ" ابو رجلة" الأعرج.

وأما في رواية " الكاتب العمومي"، فكثيرا ما تصف الشخصيات ملامحها التي لا تستطيع التعرف إليها في كثير من الأحيان، فيصف عبد القادر صورته التي أصبحت غريبة عنه، والتي تبدو في المرآة كصورة المشوشة، ويعتمد بناء هذه الرواية على البناء الجسدي لعبد القادر الذي تشكل حالته الجسدية ملامح حالته النفسية؛ بعكس جل الشخصيات الأخرى التي تشكل ملامحها النفسية حالتها الجسدية، فلقد عاش طفولته في سلّة كبيرة مقلصاً ساقيه اللتين كانتا ترسمان نصفي دائرتين، جسم أحدث فيه الزمن خطوطا وأخاديد، وامتدّت هذه الملامح إلى زوجته، التي كانت ساقاها مقوستين قليلا.

وأما في رواية " صلاة الغائب " فقد كان وجه "يامنة" بالخصوص يحير الناظر إليه، فهو وجه لا عمر له، به نظرة عميقة تتوقف طويلا أمام أشياء تافهة فكأنها تخلصت من الزمان ومن الألم. أو كتلك الأمة العجوز التي دفنت منذ يومين. فقد كانت لها تجاعيد تقرأ من خلالها آثار الزمان والعذاب.

وأما في رواية " تلك العتمة الباهرة "، فقد كانت صور السجناء ظلالا متنقلة في العتمة، بعضها يعثر ببعض، فقد كان "حميد" نحيلا طويل القامة باهت البشرة، وكان قد فقد ذراعه في الهند، وكذلك إدريس، الذي أحدثت ركبتاه المثنيتان تجويفا في قفصه الصدري، وانغرزت الأضلع في المفاصل، وصار من المستحيل بسط الساقين أو الذراعين. كان جسمه كرة بارزة العظام، ووزنه أقل من أربعين كيلو غرام. تحول إلى شيء غريب، صغير، وفقد كل صفة بشرية، لشدة ما أورثه المرض من تشوهات، فلقد كانوا يقصدون حجرة الاستحمام ويحدقون بوجوههم في المرآة فتبدو منها تكشيرة استهزاء بالزمن الذي يخلف –رغما عنهم– بعضاً من آثاره على ملامحهم. أما السجين رقم سبعة فلقد استطاع أن يوقف التأثير النفسي للسجن على ذاته، لينعكس على ملامحه الخارجية، إذ بدا بعد ثماني عشرة سنة كعجوز ضامر قد رأى النور لتوه. فقد خلالها أربعة عشر سنتيمتراً وحظي بحدبة. ولا تقتصر الملامح الاغترابية على المساجين، بل تتعدّاها إلى السجان، إذ نلمحه يعاني أيضا من حالة اغترابية تنعكس على ملامحه، بسبب وجوده داخل بؤرة لا إنسانية، كحارس السجن "حميدوش"، والذي كان أعرج بسبب سقطة تعرض لها في السجن.

وتعد الملابس كذلك امتدادا لملامح الشخصية الاغترابية، إذ تصف "زينة" العجوز التي اعترضت سبيلها، بأنها امرأة متسولة أو ساحرة، متسكعة ماكرة، ملفوفة بأسمال مختلفة الألوان. وكذلك "يامنة" التي كانت متلحفة بحائك أبيض، والحائك هو كفن الأحياء، حجاب من الكتان أو من القطن يغطي جسم المرأة ويحجبه و يتكون من طيات وجيوب لا قعر لها، حجاب البؤس وأقصى درجات الاغتراب.

الفصل الثالث
الاغتراب الجنسي

تدور جل أحداث روايات الطاهر في مجتمعات تتسم بالمسحة الذكورية؛ لذا نجد الأنثى تصبو لأن تكون ذكرا في هذه المجتمعات؛ لتحسين وضعها الاجتماعي، و تكاد تكون شخصية "زهرة" هي الشخصية الوحيدة التي عاشت تجربة التمثل الذكوري عبر روايتي "ليلة القدر" و"طفل الرمال"، إذ عاشت كجنس آخر عبر شخصية "أحمد" خلال عشرين سنة من عمرها. وتبدأ عملية التمثل الذكوري من الطفولة، لتعي الأنثى عبر لاوعيها عدم تمكنها من مجاراة الذكر، إلا إذا تحولت إلى ذكر مثله؛ ليتيح لها المجتمع مكانا تستطيع فيه المنافسة مع الآخرين، كشخصية "ناديا" في رواية "أعناب"، والتي كانت تحلم بأن تصبح ميكانيكية في مرآب كبير ترتدي ثوباً أزرق وتعطي الأوامر للرجال الذين يتباطؤون في عملهم بدلاً من أن ينجزوه، والتي تمرنت على الملاكمة لتتحدى الصبيان. أما "زهرة" فعندما كانت ترتدي زيّها الرسمي في السجن، كانت تنظر إلى نفسها في المرآة. وتبتسم من جديد. لكن ذلك لم يعد تنكراً. كان زيا للوظيفة. إن النساء يلبسن مثل الرجال ليظهرن بمظهر الصرامة ويفرضن سلطتهن. وكان البعض ينادونها، ربما دون قصد، بـــ سيدي. فلم تكن تصحّح. كانت تدع ذلك اللبس قائما. ويبدأ إحساس زهرة بأهمية التمثل الذكوري من مبدأ عدم تقبلها لحالة ضعف الأنثى، ففكرة أن تكون ضعيفة هي بالتحديد الفكرة غير المحتملة بالنسبة لها، فلقد كانت تطمح لأن تكون رجلا بمظهر امرأة، وقد تضطر الأنثى في المجتمع الذكوري الشاذ أن تكون صبيا؛ لتروق جنسيا للذكر الذي تحبه ولا يتطلع إلى الاتصال الجنسي معها؛ بسبب كونها أنثى كزينة في رواية "ليلة الغلطة"، والتي أحبّت رجلا لا يستطيع أن يحبها؛ لأنه لا يشتهي النساء، فلقد كانت تفكّر بالتنكر في زي صبي واعتراض طريقه في شارع مظلم صغير. ويمتدّ هذا التمثل الذكوري لأجل إغراء الرجال من قبل "زينة"، ولكن هذه المرّة من قبل "هدى" إحدى الشخصيات التي تفرّعت عنها، فلقد كانت تغري الرجال والنساء معاً، حين تلصق شعرها برأسها في تسريحة صبي. وتصل عملية التمثل الذكوري أوجها عند زهرة في موقف مواجهتها للموت، إذ يترجم هذا المشهد مأساة زهرة الممتدّة عبر روايتين، والتي نهضت حال احتضارها ووقفت في صف النساء. ثم رغبت في المزاح والتحقت في صف الرجال. ولا تقابلنا الحالة المضادة – التمثل الأنثوي – في روايات الطاهر إلا مرة واحدة، عندما صيغت هذه الحالة بسلوك أحمد عندما كان صغيرا، فلقد كان يتنكر في هيأة بنت، ثم في هيأة ممرضة، ثم في هيأة أم،

كان يحب التنكرات، وكان يلعب لعبة الاختفاء.

أما فيما يخص استغلال القيم الذكورية، فما إن تتم حالة التمثل الذكوري من قبل الأنثى إلا ونلحظ حالة من استغلال هذه الحالة الجنسية الجديدة المشعة بالقيم الذكورية، وتمثل زهرة إحدى هذه الصور، فبعد أن عادت امرأة أو على الأقل بعد أن اعترف بها والدها كامرأة، كان لا يزال يتوجب علها أن تلعب اللعبة، ريثما تتم تسوية شؤون التركة والميراث، وفي الجامع الكبير، عينت طبعا "زهرة" لتؤم صلاة الجنازة. قامت بذلك بغبطة داخلية، ومتعة قريبة من التستر. كانت إحدى النساء تأخذ تدريجيا بثأرها من مجتمع رجالي. وقد تبوح هذه الشخصيات باستغلالها للقيم الذكورية المعاشة إذ لم تقبل فحسب وضعيتها كذكر وتعيشها، بل تحبها؛ فهي تسمح لها بالحصول على امتيازات ما كانت لتعرفها أبداً. وهي تشرع في وجهها بعض الأبواب وهي تحب هذا، ويبدو أن الطاهر قد وقع في خطأ معرفي؛ لأن صلاة الجنازة تتم دون سجود.

وأما فيما يخص استغلال القيم الذكورية ضد المرأة، فقد تتمادى الأنثى في استغلال القيم الذكورية عندما تعيش حالة الجنس الآخر كشخصية "زهرة"، التي لم تكتف باستغلال هذه القيم ضد الرجل أو لتحسين الحالة الاجتماعية التي تعيشها فحسب، بل تتعدى ذلك بكثير لتطال الأنثى نفسها، وذلك بأن تمارس أدوات السلطة الذكورية على الأنثى، كما حرمت زهرة أخواتها من الميراث، فلقد استفادت من قوانين الميراث، التي تميز الرجل عن الأنثى. وورثت ضعف ما ورثته أخواتها، وأصبحت تعاملهن معاملة فوقية تسلطية، ليطال ذلك أمها، فلقد صارت أكثر تسلطية... كانت تفرض على أخواتها أن يقدمن لها وجبات الغداء والعشاء، و حرمت على نفسها كل رقة تجاه أمها التي نادراً ما كانت تراها.... وتمارس أقصى حالات الذل والعبودية والتهميش على زوجتها فاطمة إ إذ تقول: **واليوم يحلو لي التفكير في تلك التي ستغدو زوجتي، لا أتكلم بعد عن الشهوة، بل عن العبودية، ستأتي مجرجرة ساقها، منقبضة الوجه، قلقة النظرات، ومبلبلة بطلبي، سأصعد بها إلى غرفتي وأحدثها عن ليالي، سألثم يدها، وأقول لها بأنها جميلة، أستثير بكاءها وأدعها تتخبط في نوبتها، أراقبها وهي تقاوم الموت، وسألثم جبينها فتهدأ ثم تمضي إلى حال سبيلها دون أن تلتفت.**"طفل الرمال،39" **هذه المرأة التي لا تتطلع حتى لأن تكون رجلاً، بل لأن تكون لا شيء، جرة خاوية غياباً، ألماً منتشراً على امتداد جسدها وذاكرتها** "طفل الرمال،51"، وتذكّر أخوات "زهرة" اختهن باستغلالها لقيم الذكورة ضدهن عندما تحين حالة القصاص منها إذ يقلن لها في آخر الرواية: **لقد أوهمتنا بأنك تمثال، نصب يشع نورا، ويرد الشرف والفخر للدار، بينما لم تكوني غير ثقب مغطى بجسد نحيف** "ليلة القدر،125".

أما فيما يخص التشتت الجنسي، فقد تمرّ الأنثى التي تعيش -التمثل الذكوري- حالة من التشتت الجنسي، بين الأنثى التي كانتها، والتي ستكونها وبين كونها ذكرا عاش هذه المرحلة عشرين عاما، تغلغلت ترسبات كل تلك السنين في جسدها الأنثوي، تجعلها تعيش تساؤلات حول كينونتها الجنسية كـ"زهرة - أحمد"، والتي أصبحت تتساءل عما سيتوجب عليها تعلمه والشروع **أولاً في التكلم كامرأة ؟ لماذا ؟ هل أنا رجل ؟ سيكون علي أن أقطع طريقاً طويلاً، أن أعود على أعقابي بصبر للعثور مجدداً على إحساسات الجسد الأولى، تلك التي لا يضبطها منطق أو عقل. كيف سأتكلم.** "طفل الرمال،63" فلا هي بالرجل الصرف ولا هي بالمرأة الصرفة. **آن أواني لأعرف من أكون. أعرف بأن لي جسد امرأة، رغم بعض الشك المتبقي بخصوص مظهر الأشياء. لي جسد امرأة، أي لي فرج امرأة رغم أنه لم يستعمل أبداً. أنا عانس ليس لها حتى حق الشعور بمخاوف العانس. سلوكي رجالي، أو بدقة أكثر علموني أن أتصرف وأفكر ككائن متفوق على المرأة بشكل طبيعي** "طفل الرمال،100"، وأما فيما يتعلق بالخصاء الذكوري، فتكشف لنا الشخصيات الذكورية حالة اغترابية تعيشها في مجتمعها الذكوري، والذي يعتمد أدواته الذكورية للمحافظة على مكانته الاجتماعية، وهذه الحالة الاغترابية هي - الخصاء الذكوري - والتي ترمز إلى الخروج القسري لهذه الشخصيات من مجتمعها الذي لن يتوانى عن توجيه نفس الأدوات التي استخدمها ضد الأنثى إلى تلك الشخصيات الذكورية التي تعاني "**حالة الخصاء**"، ونرى أن تلك الشخصيات تعي موقفها جيدا؛ كونها من إحدى آليات ديمومة المنظومة القيمية لمجتمعه، فلقد كان السجين "فلاح" في رواية "تلك العتمة" رجلا حذرا، قصير القامة، نحيلا ويعاني من سم كانت قد دسته له امرأة، فمنذ سبعة عشر عاما لم يستعمل ذكره. لذا يعتقد أنه لا يملك الرجولة الكافية للقيام بأي فعل يخرجه من حالته التي يعيشها، فلا نفع منه، فرجولته ما عادت تصلح لشيء. لقد عضتها خديجة. وابتلعت كل نفسه وروحه وحياته، وكذلك "رشدي" المسكين، في الرواية ذاتها، والذي يشكو قائلاً إنه صار عنيناً. أما في رواية "حرودة" فيؤدي فقدان رمز الذكورة إلى تحوّل الشخصية إلى مطهّر أطفال، فمنذ أن فقد المطهّر ذكره عند إحدى الساحرات العجائز، أصبح شخصاً آخر. رجل يرغب في استعادة رجولته المسلوبة عبر مهنته، وليعلّق كل الذكور التي قام ببترها في منزله، وعندما تأتيه الشخصية المحورية في الرواية ليستردّ ذكره المبتور، يهنيه على ذلك التصرّف الشجاع، ويرد له ذكره؛ لأنه يستحقه، ويقول له: **لقد أتيت لتطالب باسترجاعه، وهذا دليل على رجولتك** "حرودة،35".

الطقوس الجنسية الاغترابية

تعيش شخصيات المجتمع الذكوري المحافظ حالة من الكبت الجنسي بسبب المحظورات الدينية والاجتماعية المتراكمة، ومن أشهر الطقوس الجنسية الاغترابية – العادة السرية – التي تمارسها الشخصيات كبديل عن الكبت الجنسي، كشخصية البقال في رواية "الرجل المحطم"، ذلك الرجل الذي كان يمارس العادة السرية في دورة المياه البائسة الكائنة في القسم الخلفي من الحانوت عندما يغيب عن زوجته. أو كالشخصية المحورية "عبد القادر" في ذات الرواية، والذي كان يستذكر في دورة المياه صورة "أنجيل" الفتاة التي تدرس في الثانوية الفرنسية، ونلمحه يناقض نفسه عنما يدّعي أنه وبينما كان الآخرون يختبئون ليمارسوا العادة السرية، بينما كان يختبئ لكي يكتب، أو كشخصية بلال في رواية "ليلة الغلطة"، والذي أصبح كل تفكيره مع تلك المرأة "كنزا"، والتي لا يعرف عنها إلا القليل و حتى لم يرها عارية. فلقد اضطرر للذهاب إلى المراحيض ليتخفف متذكراً ممارساتها. وشعر حينها بالتحسن. فلقد استطاع أن يعمل ساعة بحالها. وتزداد الأنثى اغترابا عندما تعي أنها مجرّد أداة بديلة لهذه العادة، كما وعت "زينة" في نفس الرواية، فقد كانت تريد عمتها أن تزوجها لابنها الأصغر القصير السمين الذي يمضي أغلب أوقاته في المراحيض باصقا في راحة يده اليمنى؛ لكي يسهل انزلاق قضيبه. ولقد كانت عمتها تصف بالتفصيل، كيف يمارس ابنها ما أطلقت عليه اسم " العادة السرية ". والمفروض أنه تم انتقاء "زينة" لتكسر له هذه العادة. يفترض بها في واقع الأمر، أن تحل محل يده اليمنى.

أما فيما يخص المكانة التي يحتلها الماخور في حياة شخصيات الطاهر، فتُقدم تجربة الشخصيات، التي يمثل الماخور جانبا من حياتها أو جانبا من ذكرياتها، بمشاهد تفصيلية قادرة على الغوص بأعماق اللحظة المعاشة هناك، وما تحمله من فلسفة واقع الشخصية، إذ يغدو الجنس قيمة مادية تشترى بعيدا عن بعده الروحي، كتجربة عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" والتي تكشف عن مشهد واقعي لشخصية تؤمن بالتجربة والارتباط الروحي مع الطرف الآخر، وذلك ما يكشف عنه مشهده مع المومس، التي أدخلت يدها في بنطاله وأخذت تداعبه دون اهتمام أو ملاطفة فقذف بين أصابعها، عند ذلك نهضت وأخذت تلعنه. لم يشعر بأية لذة، بل شعر برغبة شديدة بالتقيؤ. ومن الممكن أن تمتد مدة إقامة الشخصية بالماخور مدة طويلة تترك ظلالها على حياة الشخصية وتوجهها إلى البحث عن ذاتها بعد حالة الهروب التي قضتها الشخصية في الماخور، كيامنة في رواية "صلاة الغائب"، تلك الشخصية التي فقدت صحتها وجمالها، وصار جسدها رخواً شديد الوهن كأنه أرض أضناها العمل، فأفقدتها

سنة واحدة من الأشغال الجنسية الشاقة عشر سنوات من عمرها. ونكتشف من خلال الصورة الفنية في رواية " ليلة القدر" التي صاغتها زهرة في الماخور، عندما وصفت للقنصل الأعمى إحدى العاهرات ثم أخذت مكانها ومارست الجنس معه كحالة من اكشاف الذات عبر الجنس، فلقد كانت تكتشف المتعة لأول مرة في حياتها داخل أحد المواخير مع أحد العميان.

ويعد الاغتصاب من أهم دوافع هروب الشخصية وبحثها عن ذاتها، أو ثورتها على الحالة التي تعيشها، تتعرض زهرة في رواية "ليلة القدر" للاغتصاب مرتين: الأولى في بداية رحلة بحثها عن ذاتها من قبل رجل دين، وذلك عندما خرجت من منزلها وفي طريقها إلى الغابة قابلها رجل يتلو الأدعية والآيات إلى أن اغتصبها، والثانية من قبل "عباس" عبر مشهد سينمائي تمكنت فيه زهرة من الانتقام منه، وذلك عندما تلقت زهرة ما يشبه وزن طن، كان جسد عباس الذي فلق قضيبه. فخنقها من شدة الألم. فماتت زهرة مخنوقة عند الفجر. وتوفي المغتصب متأثراً بالنزيف. وتعد بتول – إحدى شخصيات زينة – في رواية " ليلة الغلطة" النموذج الذي أحدث الاغتصاب تحولا في حياته، فحين كانت صغيرة كانت تظن أن الله موجود في كل مكان. ولكنها في اليوم الذي اغتصبت فيه دعت الله ولم يأت لنجدتها. ويتجاوز فعل الاغتصاب الشخصيات الغريبة التي تقترفه إلي شخصيات مقرّبة جدا من المغتصبة – كالزوج – الذي اغتصب زوجته في رواية "نزل المساكين" وأدى بها إلى العيش في نزل المساكين، كانت قد فقدت نشاطها وفرحها بالحياة وأصبحت عبدة، دخل الزوج إلى الغرفة وأغلق الباب بالمفتاح واقترب منها وانزل بنطاله وأمرها بأن تأخذ عضوه في فمها. لم ترغب بذلك فهو يقرفها. صفعها مرتين ثم ارتمى فوقها محاولاً أن يغتصبها. قاومته فأخرج مسدساً في هياج رهيب وهو يزمجر.... مارست معه الحب دون أن تشعر بشيء. تصنعت ممارسة الحب. كان الزوج في حلة حيوانية، فلقد كان يعوي عندما كان يقذف. ولم تقدم الحالة المضادة لاغتصاب الأنثى إلا مرة واحدة عندما اغتصبت زينة – والشخصيات المتشظية – منها بلال، بمشهد اغتصاب جماعي، والذي سيبحث فيه لاحقا في مبحث رد فعل الشخصيات.

ومن أعقد العلاقات وأشدها غموضا علاقة الجلاسة بأخيها القنصل الأعمى، اللذين اكتفيا بعلاقتهما عن المجتمع، فالشخصيتان مرفوضتان اجتماعيا، ويشكل كل منهما عوضا للآخر حتى في الجنس، فلقد كان القنصل منكمشاً في حضن أخته. كانت تعطيه ثديها. وكان يرضع كأحد الأطفال. أما عن مجامعة الذرية فلم يلمح الباحث إلا حالة واحدة وذلك في رواية "ليلة القدر"، عندما باحت الجلاسة عن قصة المنزل المهدّم،

والذي كان يقطنه رجل سويّ لكنه كان يجامع ذريته.

أما فيما يخص نظر الأنثى للرجل باعتباره جنسا، فتجسد لنا زينة في رواية "ليلة الغلطة" الوجه الآخر للأنثى، الوجه المسكوت عنه في مسيرة الأنثى، التي تحارب الرجل بنفس الأدوات التي حاربها بها، فإن كانت الأنثى مجرد متعة جنسية للرجل في المجتمع الذكوري؛ فسيكون الرجل مجرّد متعة جنسية كذلك في نظرها، وهذا ما ترجمته في علاقتها مع ابن عمها في طفولتها، الذي كانت تلبس أمامه قميصا شفافا ملتصقا بجسدها، إلى أن توصله لمرحلة النشوة وتبول عليه، وفي شبابها عندما تخلصت من عذريتها مع بائع في الثلاثين من عمره، والذي أصبح مجرد جنس تلجأ إليه حال حاجتها إليه، إذ تقول: **لم أفكر بهذا الرجل إلا كعضو منتصب يلجني.كنت أرفض أية عاطفة. ذلك هو الحب بالنسبة لي "ليلة الغلطة،34".**

أما فيما يخص التعددية الإباحية، فقد تتجاوز مسببات الكبت الجنسي احتمال الشخصية، والتي ترد بدورها على هذا الكبت بتمزيق الحواجز المتراكمة أمامها لتجد نفسها – في حالة هروبها – تقوم بممارسة الطقوس الجنسية الجماعية ممن تنطبق عليهم نفس المعطيات؛ مما يشعرها بحالة من التوحد، كالمكان الذي ذهبت إليه "زهرة" والذي يجمع مجموعة من الأشخاص، وتسمح تلك المجموعة لنفسها مرة في العام بكل ما هو ممنوع عليها ومن ضمنه الجنس؛ لأن الجسم يحتاج إلى أن يطلق مكبوتاته وبالأخص أن يعيش دون تفكير دون أن يشعر بنظرة العائلة والمجتمع تحط عليه.

ويعد اللواط من أكثر الممارسات الجنسية الاغترابية شيوعا لدى شخصيات الطاهر، فلقد تفاحش اللواط في هذه كثير من مدن الطاهر الروائية، ولا تبدو هذه الظاهرة حالة عابرة، بل تبدأ ممارستها منذ الصغر وتحكمها نفس المحددات والمعطيات التي تحكم الممارسات الأخرى، حيث يقدّم الطاهر الأحياء في مدنه من خلال عيني طفل يصف المجتمع السفلي للمدينة، تلك المدينة التي يوجد فيها نوعان من الأولاد: الضعفاء، الذين يسلمون مؤخرتهم، والأقوياء الذين يأخذونها. فبطبيعة الحال يعتدّ الذكر في المجتمع الذكوري بفحولته، ولكن مع عدم توفر الجنس الآخر يضطر الذكر أن يمارس رجولته على آخر مثله، كشخصية "حميد" في رواية "الكاتب العمومي" فلقد كان حليق الرأس، أتى من ضواحي فاس وفرض نفسه زعيما على الشارع مدعيا بأنه حظي بجميع مؤخرات الحي المجاور. ويدّعي أنه كان يقتادهم إلى المقبرة ليكون مطمئنا. وإن لم يكن الشخص يعي هذه الظاهرة يقع ضحيتها، كما يروي لنا عبد القادر عن طفولته في الرواية ذاتها، فلقد أعطاه رجل عجوز مبلغا من المال أكثر مما هو مدين له به، ودعاه للجلوس بقربه. لكن عبد القادر لم يكن مغفلاً، فقد لاحظ الخبث في نظراته

وانزعج من ذلك. مر العجوز بيده على ظهر عبد القادر، ثم أخذ ينزلها نحو ردفيه. ولا تقتصر هذه الممارسة على الأطفال والشباب بل تتجاوزهم إلى الكبار في السن من متزوجين وآباء، كالعجوز الذي عرف عنه أنه شاذ جنسيا، والذي كان شاعر مناسبات وأبا لخمسة أطفال. أو مديري بنوك، كمدير البنك في رواية "محا"، والذي يحبّ الذهاب إلى الحمام الشعبي. والذي أحب الغلمان الذين يقصدونه للعبث واللهو، أما في رواية "نُزل المساكين" فتتعدّد الشخصيات التي تمارس هذه الظاهرة؛ لأن أجواء الرواية تنتقل بنا إلى العالم الغربي، كبييرو ديلا كازا، الذي يميل إلى الصبيان و أندري الشاعر الفرنسي. وتشيع هذه الظاهر في الحمامات الشعبية، فلقد كانت تحدث بعض الأمور في تلك الزوايا المعتمة، فلم يكن الممسدين يكتفون بالتمسيد، فقد كانت تتم بعض اللقاءات والتعارفات في تلك العتمة.

وتتعدى هذه الظاهرة أبناء البلد وتتجاوز سمعتها الأجانب الذين يأتون لهذه البلاد طلبا للمتعة الجنسية الشاذة التي يجدونها رخيصة، فتكون مصدر جذب سياحي، فلقد كان الصبية المغاربة في خدمتهم. كانوا هناك، جاهزين، مستعدين لأية مغامرة، فغالبية الرجال الذين يأتون بحثا عن الصبيان هنا، يعلمون أن الجنس، أمر يدفع له. لا توجد عواطف، ولا حب. يوجد الفقر، والمال، والمتعة المسروقة التي تقدم على عجل خلف أحد الأبواب. ولا يعرف اللوطي – السائح – وغالباً ما يكون ثرياً، عندما ينزل بطنجة نوعية نظرة واعتبار الأجساد له، حتى ولو كان يستغل وضعاً غريباً تمنح فيه هذه الأجساد ذواتها مقابل شيء زهيد. ويكثف الطاهر الظاهرة بمشهد في إحدى مقاهي طنجة، وذلك عندما قدم مشهد الذكور المنتصبة تحت جلابيب الرجال. فردف غلام المقهى يثير هذياناً غير مكتوم بين مرتاديه.

ويعد مشهد الزوج "قدّور" وزوجته "كنزا" في رواية "ليلة الغلطة" من أكثر المشاهد عمقا في طرح هذه الممارسة وتعريتها؛ وذلك أن الطاهر نجح في تصوير مشهد يخاطب فيه إنسانية المتلقي، إذ يبدأ المشهد بترك قدّور زوجه ليلة الزفاف؛ ليخرج في رحلة صيد، ويعود إليها في اليوم التالي وهو يشير إليها أن تنبطح، قائلا لها: " **مؤخرتك فقط هي التي تثير اهتمامي. إنها مؤخرة صبي**"، وبعد مضي ثلاثة أيام عاد مرة أخرى يصحبه شاب مخنث انزوى معه وطلب من زوجته كنزا أن تقدم لهما الشراب، وتكتشف الزوجة حين دخلت الغرفة الرجلين عاريين في سرير الزوجية الذي لم يستخدم بعد. لتقع الصينية ومعها زجاجة نبيذ وكؤوس من يديها. ليجبرها قدور بعد ذلك أن تمسح الأرض في الحال. وبينما كانت راكعة تتكئ على أربع وهي تمسح الأرض، نهض الصبي المخنث عاريا تماما وامتطاها كما لو إنها حيوان. كان يزعق:

هيا، أيتها الساقطة أيتها الساقطة، بينما كان الزوج يضحك مداعبا خصيتيه "ليلة الغلطة،133".

أما فيما يخص كبت رجل الدين الذي يتحول إلى لوطي، إذ تتضاعف المحددات الاجتماعية والدينية على رجل الدين؛ لأنه محاط بهالة من القدسية تفرض عليه نمطا من السلوك المراقب من الجميع، فلا تحتمل هذه الشخصية كل تلك الضغوطات، وأهمها الضغط الجنسي لذلك نجدها تفرغ هذا المكبوت في أقرب الصور المتوفرة (الأطفال) والتي تحتك معها إما لتدريسها أو لوعظها وإرشادها مستغلا بذلك سلطته الدينية، والتي ليس من الوارد أن يستغلها على الإناث؛ لأنهن على مبعدة منه ويقعن تحت سلطة أخرى من نفس جنسهن، فلقد كان رجل الدين يدعو الأطفال في رواية "حرّودة" ليتمسحوا بلحيته وليتعلقوا بشعرها، فيما يكون لسانه الموشوم رياء يلحس طرف شفتيه. كان يقول لهم: **تعالوا يا أبنائي. أبوكم أنا ووصيكم وحاميكم. إنني الخط المستقيم المتوازي مع رغباتكم. تعالوا تحت جلبابي، حيث ستكتشفون حديقة الألف لذة ولذة، وتجدون العجائب وأكثر من ذلك بقليل. يكفيكم أن تجذبوا لحيتي. إنها من ألياف صوف خالص. اجذبوها وسترون بطني ينتفخ ويبتلع نزواتكم ممزوجة ببخور مكة المكرمة. الرحمة ستكون نصيبكم. اللذات التي ستتدفق من عروقكم لن تكون غير رمز مظهري، وفي يدي الممدودة ستلاقي النهار، حقيقة ناعمة. تعالوا يا صغاري. سيكون جلبابي مثواكم. لن تكونوا بعد اليوم في حاجة إلى خابية تؤويكم. جلبابي سيحويكم جميعاً. اعلموا أن صوفه مستورد من الجزيرة العربية، منسوج بأنامل العذارى في الواحة الآمنة، مطهر في " هاجر " بالماء الهامس. من كل السخريات يحميني جلبابي. أنتم كذلك سيحميكم من لعنة الشيطان الرجيم، وبنوره ستنتشون. أغمضوا عيونكم، وتعالوا لتحتشدوا في جسدي بعد كل صلاة. أبداً لن يبقى جسدي مشحوناً برغباتكم، ولا متضرعاً إلى السماوات أن تفرج وحدتي. تعالوا وأغلقوا أجسادكم دون الخطيئة التي تلوّن أنفاس المدينة....**"حرودة،16".

وتستغل شخصية رجل الدين التعاليم الدينية للدخول إلى حالة يستطيع فيها مخاطبة الصغار والدخول إلى قلوبهم، ويعبر المشهد الذي صنعه الطاهر عن مفارقة نجح الطاهر في خلقها في رواية "صلاة الغائب"، حين لم تثر الأنثى – الطفلة – شخصية رجل الدين، فعمد إلى إقناعها بإهمال مظهرها الخارجي لتبدو كصبي ليتسنى له اشتهاؤها، فلقد كان يستفيد من وضعه كإمام للجامع الوحيد في قرية الحدبان، لكي يخضع الشبان لسلطته ويستمتع بهم حين يريد. كادت هدى تكون من بين ضحاياه. وذلك عندما احتجزها في قبو المسجد الصغير، حيث اقتادها أهلها لتهدئة هيجاناتها

الجنسية المبكرة، بدا لها في البداية مثل حكيم، أب. كلمها عن الدين. قال أن الله حليم ورحيم، متسامح وطيب.بعد ذلك خانته ميوله. أمرها أن تغطي شعرها، أن تكف عن التزين، وأن تخفي صدرها الذي كان يراه عظيما تحت عدة أثواب. كان يمنعنها من إزالة شعر ساقيها، لكنه يسألها إن كانت قد أزالت شعر عانتها بشكل جيد. كان مشروعه يقوم على جعلها بشعة كي يحتفظ بها بقربه كأنها ملكه المنزلي. يكلمها عن الزواج، عن الحياة الأسرية، عن البيت العائلي مع الأولاد. الدين يملي كل شيء. لم يكن أمامها سوى أن تشير برأسها علامة الموافقة، أن تطيع وتسكت. كانت تسير مثل من يسير في نومه، برجليها المشعرتين، وشفتيها المشققتين والشاحبتين، وببشرتها الباهتة، غير واعية، مسكونة بجنون بطيء وغير محدد إلى اليوم الذي اكتشفته نصف عار يلوط شابا لم تر منه سوى رجليه. لقد آواها وأعطاها غرفة وراء الجامع. كانت تقوم بأعمال المنزل وتعد له الطعام. إنه متزوج وله عدة أطفال. أراد أن يجعلها تبدو كالرجال ليتسنى له اشتهاؤها بصورة أفضل.

وأما فيما يخص السحاق في روايات الطاهر، فقد تتعرض الأنثى هي الأخرى إلى الكبت الجنسي تحت إمرة أبيها أو زوجها، وهذا ما سنتعرض له لاحقا بشيء من التفصيل في فصل " اغتراب الأنثى " لتلجأ إلى ممارسة السحاق – ليس من باب البحث عن الجمال – بل من باب إفراغ المكبوت الجنسي، كتلك النسوة في رواية "الكاتب العمومي"، فلقد كنّ في خلوتهن، يقمن على التوالي بدور الرجل وبدور المرأة. وعندما بسطت رقية يدها على صدر عائشة فأخذت هذه تضحك، وعندما قالت لزوجها، ذات يوم، بأنها لا تعارض الحب بين النساء، أخذ يتخيلها تضاجع إحدى، وكذلك شخصية "أم عباس" في رواية "طفل الرمال"، فلقد كانت تحرص على غسل "زهرة" بنفسها مرة في الأسبوع، وبينما كانت تسكب الماء على جسدها، كانت تلامسها، وتجس فرجها وتقول لها بخبث: **لا أرى ما يجده ابني الغبي فيك. ليس لك ثديان، وأنت نحيفة ردفاك دقيقان وهزيلان، حتى أن الغلام أكثر منك إثارة. فضلاً عن أنني حينما أمر بيدي على بشرتك لا أحس بشيء. بشرة كالخشب. بينما أشعر مع الفتيات الأخريات حتى مع أكثرهن دمامة بالمتعة** "طفل الرمال،93". وكذلك أم الشخصية المحورية في رواية "حرودة"، والتي غالباً ما كانت تلتقي في الحمام مع الأخريات، حيث تتعمن بحرية أكثر، ولا يفصل بينهن أي فراغ. فكانت أجسادهن تتلامس في الظلام. كان ذلك مجرد لعبة، وتغريغ للجفاء الجنسي من قبل أزواجهن.

يعرف فروم **"السادية"** بأنها الرغبة في الحصول على السيادة والتحكم اللامحدود على أي كائن حي سواء أكان حيواناً أو طفلاً، أو رجلاً، أو امرأة، إرغامه على معاناة

الألم والإذلال دون أن تكون لديه، القدرة على الدفاع نفسه. أما "**المازوكية**" فتعني بالنسبة لفروم خضوع الإنسان لشخص ما أو لقوة أعظم وأكبر خارج النفس، لها يسلم الإنسان حريته وكرامته وأمامها يشعر بعجزه وضآلته "حماد، 1995، 93". فكلاهما ينبع من حاجة واحدة وهي الهروب من موقف لا يطاق وهو إحساس الفرد بالوحدة والعجز والقلق. فيما يخص السادية، المازوكية والجنس في روايات الطاهر، فلقد تحقق كل من المفهومين في مشهد "أنا ماريا أرابيلا" و"ماركو" في رواية "تُزل المساكين"، فلقد كان لماركو سيطرة سحرية على أنا ماريا. كان يأتيها دون أن يحلق ذقنه، قذراً، تفوح منه رائحة التعرق وسحنة بحار، ينزرع أمامها وتطيع الأوامر التي يعطيها لها بالإشارات. كانت تلحس جلده مثل كلبة. يصفعها وتحب ذلك. يضربها وتجد في ذلك لذتها. أصبح جسدها كله مغطى بلطخ زرقاء اللون. أما "المازوكية" فلقد كانت تتجسد في حليمة زوجة مراد الشخصية المحورية لرواية "الرجل المحطم"، فلقد كان لديها تعريفها الخاص للرجولة، والأمر الذي أذهل الزوج أنه علم أن العنف الجسدي – الضرب – في نظرها أحد سمات الرجولة. ولذلك كانت تطلب منه أن يضربها أثناء ممارستهما للحب.

الفصل الرابع

الاغتراب الاجتماعي

يرى "ماركس" أن اغتراب الإنسان عن البشر الآخرين يرتبط أيضاً بالمفاهيم السابقة عن اغتراب الإنسان عن نشاطه وإنتاجه وذاته، فإذا واجه الإنسان ذاته، فإنه يواجه الآخر، وما ينطبق على علاقة الإنسان بعمله، وناتج عمله، وبذاته ينطبق أيضاً على علاقته بالإنسان الآخر، وبعمله وموضوع عمله "حماد،62،1995"، وعلى النقيض من ذلك المغترب يرى "هربرت ماركيوز" أن الإنسان المعاصر قد اندمج في المجتمع اندماجاً كاملاً لا يسمح له بأن يحتفظ لنفسه ببعد داخلي خاص به، حيث أصبح "ذا بعد واحد" وهو البعد الذي يريده النظام الاجتماعي القائم، والذي من خلاله يتواجد الفرد مع مجتمع بشكل كامل."زكريا،260،1972" فالإنسان في هذا المجتمع يوجد فحسب من أجل شخص آخر كما أن الآخر يوجد من أجله طالما أن كلاً منهما يصبح وسيلة بالنسبة للآخر "شاخت،152،1980".

ويؤكد هيجل في كتابه "فلسفة الحق" أن الأساس المادي للانتماء يكمن في المؤسسات الاجتماعية فحسب، فهي وحدها التي تجعل الانتماء ممكنا، فالوحدة مع البنية الاجتماعية شيء جوهري بالنسبة للإنسان، ففي النظام الأخلاقي (الاجتماعي) يحقق الأفراد بصفة محلية جوهرهم الخاص أو انتماءهم الداخلي "شاخت،96،1980"، في حين يخالفه (فرويد) كون الإنسان مناهضا لما هو اجتماعي وعلى المجتمع أن يجعله أليفاً وأن يسمح له ببعض الإشباع المباشر للدوافع البيولوجية – ومن ثم التي لا يمكن استئصالها – ولكن على المجتمع أن يشذب معظمها ومن ثم يكبح دوافع الإنسان الرئيسية، ونتيجة هذا الكبت للدوافع الطبيعية من جانب المجتمع تتحول الدوافع المكبوتة إلى اشتياقات تكون ذات قيمة حضارية ومن ثم تصبح الأساس الإنساني للحضارة، وقد اختار فرويد كلمة إعلاء أو تسامي (sublimation) لهذا التحول من الكبت إلى السلوك المتحضر "المختار،47/98،99".

أما بالنسبة لفقدان الاتجاه للشخص المغترب (Anomie) أي الصراع بين القواعد المقبولة اجتماعيا وبين ما يتوقعه الفرد منها فيؤكد "ميرتون" أن فقدان الاتجاه هو انهيار في الهيكل الثقافي يحدث بصفة خاصة حينما يطرأ انقطاع حاد في التواصل بين الأهداف وقدرات أفراد الجماعة." شاخت،247،1980" ويرى (ميدلتون) أن الشخص المغترب يمتلك دوافع في اتجاه تحطيم الأعراف والتحلل منها" شاخت،248،1980" ويؤكد (ماكلوسكي) أن الشخص الذي يعاني من الضياع يشعر بانحدار معنوياته وتبدو

الأعراف التي تحكم السلوك بالنسبة له متهافتة ومتضاربة وبعيدة المنال." شاخت، 1980،249 ".

ويعزو(آجور كول) انعزال الفرد اجتماعيا إلى اغترابه عن أهداف مجتمعه وقيمه السائدة."الشتا،222،1984" وهذا ما أكده الكمشخانوي في جامع الأصول قبل ذلك بقرون عندما عرّف الغريب بالشخص الذي يجتنب المجتمع و ما يشيع فيه من معتقدات، وينفصل عن العامة والناس، باعتبار أنهم من عوامل ضياع ذاته الأصيلة، ولذلك فهو ينشد دائماً التجوال أو السفر، لما فيه من كشف عن حقيقة ذاته والتعرف إليها بعيداً عن العامة "رجب،46،1978".

ويرى فروم أن جوهر مفهوم الاغتراب هو أن الآخرين يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان. "شاخت، 1980،180" فالمرء لا يستطيع أن يربط نفسه بالآخرين ما لم يكن له ذات أصيلة وإلا سيفتقد العمق والمغزى، فعلى سبيل المثال: قد يكون شخص ما تواقاً للغاية إلى الانطلاق مع الآخرين وبعث السرور في نفوسهم إلى حد أن يصبح مماثلاً تماماً لكل الآخرين وعلى نحو ما يتوقعون ولكنه لا يرتبط بهم كشخص فريد. "شاخت،183،1980"، أما بالنسبة للحرية فتمتّع الشخص بها واستلابها منه من مسببات اغتراب الفرد على حدّ سواء، فكون الحرية من مسببات اغتراب الفرد إن تمتع بها، كون الحرية من الروابط التقليدية، مع أنها تعطي الفرد شعوراً جديداً بالاستقلال فإنها في نفس الوقت تجعله يشعر بالوحدة والعزلة، وتشحنه بالشك والقلق، وتوقع به في خضوع جديد وفي نشاط ملزم وغير رشيد كما يرى فروم "الشتا،143،1984"، أما كون فقدان الحرية من مسببات اغتراب الفرد فلأن الاغتراب الفكري أو العقلاني يوجد نتيجة للقهر وللطمس الناجم عن خضوع شخص ما لشخص آخر، يمارس قواه وسلطته الكاملة على تلك الشخصية كما يرى هيجل."الشتا،44،1984" ولا تعني الحرية الإيجابية عند فروم العزلة، وإنما تعني قدرة الإنسان على أن يكون حراً وفي الوقت نفسه لا يكون وحيداً، بل متحداً مع العالم، والآخرين والطبيعة "فروم،205،1972". ويعد الاغتراب في الأدب من أول مظاهر الاغتراب في حياة الأديب كما يبدو في انعزاله عن مجتمعه أي بمعنى إحساس الأديب بالمنافسة التي تفصله عن مجتمعه في مجال القيم."النوري،21،1979".

ويعزز التخلف الاجتماعي الذي تفرضه مجموعة من القيم الثابتة بالمفهوم السلبي مجموعة أخرى من القيم السلبية، لتمارس هذه القيم ضغطها باتجاه التراجع أو باتجاه السكون والمحافظة والتقوقع، وهذه القيم الثابتة تشكل ضغطاً ضد التقدم الذي تطمح الذات الإنسانية إلى تحقيقه في سعيها الحثيث إلى الارتقاء، ويسيطر على هذه القيم

عاملان رئيسان، هما: السلطة الاجتماعية الطبقية والسلطة الاجتماعية القبلية، ونظراً إلى تباين قيم الإنسان والإنسان المعاصر بخاصة وتمايزها عن هاتين القيمتين يحدث اغتراب للفئة التي تناهض السائد الطبقي والسائد القبلي، وطبيعي أن تكون الفئة المناهضة أكثر الأحيان هي الفئة المثقفة بالمعنى الحقيقي للكلمة؛ لأن هناك فئة ثقافية مزيفة تكون نتاج التخلف الاجتماعي، وتقوم جاهدة بتعزيز حالة التخلف؛ لأنها مساعد رئيس على بقاء هذه الفئة وقد تكون الفئة نفسها سبباً من أسباب الاغتراب.

اغتراب الفرد داخل الأسرة

يبدو أن الزواج قد احتل مكانة مهمة في باب اغتراب الشخصية لدى الطاهر، ولعله قد حكم على الشخصيات التي اختارت أو أجبرت على الدخول في مؤسسة الزواج بالإخفاق، فلم تتمكن أدوات وآليات هذه المؤسسة العلائقية من تجانس طرفيها، بل غدت تعد أحد أهم عوامل اغتراب الشخصيات، وذلك باعتراف الشخصية المحورية لرواية "نزل المساكين"، والذي يرى جانبا إيجابيا من قضية "الجحيم العائلي"؛ لأنه يقدم له شيئاً من الاغتراب، ويتفاقم الشعور بالاغتراب إن كانت تجمع الزوجين علاقة قرابة، فلقد ارتبطت الشخصية المحورية لروايات "نزل المساكين"، "صلاة الغائب"، "ليلة القدر" ببنت العم، فلقد كان "محمد" في رواية "صلاة الغائب" يكره زوجته –ابنة عمه– التي كانت تحتقره؛ لانعدام الطموح في شخصيته، إذ لم يكن سوى أستاذ يضطر إلى الاستدانة ليعيش، مما يوحي بطبيعة العلاقة التقليدية بين الشاب وابنة عمه، والتي تبنى على دعائم تراعى فيها القيم العائلية على حساب القيم الإنسانية، لتكتشف الشخصيات هذه الهوّة بعد فترة وجيزة مكتشفة انعدام القاسم المشترك مع الآخر الذي يقاسمها حياته، ويكتشف الروائي في رواية "نُزل المساكين" أنه وزوجته غريبان عن بعضهما بعضا، ليس لديهما شيء ما يكون سببا للتواصل بينهما، وتكاد تكون هذه الشخصيات معذورة؛ لأن المجتمع يضع العراقيل والمحرمات أمام اكتشافها للأنثى، فالأنثى من المحرمات (المحارم) والمحرم يأخذ طابعا تقديسيا؛ لانحصاره ضمن فكرة ينميها الخيال لتصل بذلك حد الألوهة، ليفاجأ الرجل بحقيقة الأنثى بعد تجريدها من القدسية التي ألبسها إياها المجتمع، ويراها كماهي، بعيوبها وضحالة ثقافتها وتفكيرها، لأنها لا تتعرض لما يتعرض له الرجل من تجارب في مجتمع رجولي بحت، ويقدم الأزواج في روايات الطاهر الصورة المجردة التي يرونها في زوجاتهم كما هي، كاشفين عن أدق تفاصيل العلاقة الزوجية، ومثالنا ما قاله الروائي في رواية "نُزل المساكين" عن زوجته التي لم يعد يحبها منذ زمن طويل، والتي تملأ بطنها بالشوكلا في كل مرة يضاجعها؛ مما

يسبب له إحساسا بالنفور الجنسي تجاهها، إذ يكشف عن حالة انعدام مشاعر تصاحب حالة تقزز من الطرف الآخر. وتعرّي هذه الشخصية مجتمعها من الداخل، بأن تبدأ بتعرية الترسبات المتعلقة بالمرأة، التي أصبحت تتلذذ بتمثيل دور الضحية؛ لشحذ شعور الشفقة تجاهها، ويصاحب هذه التعرية صورة كاريكاتورية للزوجة، والتي أخذت مؤخرتها أبعاداً مذهلة، وانتفخ جلدها تماماً بالتهاب متورم، امرأة تتذمر وتشتكي طول الوقت، وغالباً ما تبكي.

ويطرح الزوج قضية "**المستفيد**" من المؤسسة الزوجية، ويدعي أن المرأة هي المستفيد الأول من هذه العلاقة، كشخصيتي "فطومة" في رواية "نُزل المساكين" و"حليمة" في رواية "الرجل المحطم"، واللتان تشكلان صورة للمرأة التي استغلت الرجل بالزواج منها؛ بحثا عن وضع اجتماعي أفضل، ففطومة محتاجة لعائلة الروائي؛ ولذلك ارتبطت به، أما "مراد" في رواية "الرجل المحطم"، فلقد راهن بزواجه من حليمة بأغلى ما يملك، بحريته. وتتوقف علاقة حليمة بمراد عند حد "**الزواج**"؛ لأنه هدفها الأهم، لنلمح صورتها بعد الزواج، تلك الصورة الضد لما كانت عليه قبل الزواج من حيوية وأنوثة واهتمام بمراد، ففي أغلب الأحيان لا تبذل الزوجات جهداً يذكر كي يبدين جميلات في بيوتهن، فهن لا يعتنين بملابسهن، ويرتدين أي شيء وكيفما كان، ولا يكدن يصلحن زينتهن. فالزوج لم يعد ذلك الشخص الذي يجب إغواؤه وإغراؤه، ليبدأ مراد محاكمة نمط حياته من خلال ارتباطه بحليمة إذ يقول: **أخطأت باختيار الزوجة فأخطأت باختيار نمط الحياة** "الرجل المحطم،147"

وقد تظهر ردة فعل عكسية من الزوج تجاه زوجته، ففي رواية "صلاة الغائب" كانت طريقة "محمد المختار" في الأكل من بين الأسباب التي دفعت زوجته إلى كرهه. لكنه كان يبالغ في ذلك؛ ليذكي ذلك الكره. ويكشف الأزواج ضحالة تفكير زوجاتهم وسطحيتهن في التعاطي مع أمور الحياة اليومية، فلقد كانت زوجة الشخصية المحورية في رواية "يوم صامت" تريد أن تطبق ما تراه في التليفزيون، فالتليفزيون هو كل ثقافتها ومنهجها ومصدر أحلامها. ولا يبقى من روابط المؤسسة الزوجية بين هذين الزوجين إلا الخوف من الوحدة، ويعترف كلاهما أن السبب في عدم انفصالهما هو الخوف، الخوف من كل شيء ومن أي شيء، الخوف من وحدة الموت. لتنتهي المؤسسة الزوجية لشخصية "نزل المساكين" المحورية بتطليقه غيابيا من زوجته، وزواجها من إبراهيم البقال، وليجد ثيابه ملفوفة على شكل كرة في كيس قمامة أسود، وكتبه مكومة في إحدى الزوايا تالفة من الرطوبة، وصور العائلة مرمية على الأرض، وليجد صورته منزوعة منها، لقد حذفته فطومة، فبدلا من رأسه يوجد ثقب متعمد في الصورة. ويلمح

الباحث أن الطاهر لم يقدّم في رواياته الاثنتي عشرة، أي نموذج يدل على نجاح المؤسسة الزوجية، بل على العكس من ذلك فكل النماذج المطروحة تشي بفشل هذه المؤسسة العلائقية بين الرجل والأنثى.

أما فيما يخص الأخت فإنها تشارك الزوجة بعضا من ملامحها التي تتصف بها؛ لأنهما وليدتا الظروف الاجتماعية نفسها؛ لذا تجد الأخ ينظر بنفس العين التي ينظر منها الزوج إلى زوجه بعد أن يكتشف حقيقتها وسطحيتها في التعاطي مع واقعها، فلقد قرر "أحمد" في رواية "طفل الرمال" أن عالمه ملك يمينه، وأنه أسمى بكثير من عالم أمه وأخواته وفي كل الأحوال مختلف عنه كثيراً، كان يعتقد بأنه لا عالم لديهن، إذ كن يكتفين بالعيش على سطح الأشياء. ويتطور التفكك الأسري بتطور العلاقات الاغترابية بين الأخوة، بدءا من عدم الشعور بالحب تجاه الأخت إلى الشعور بالشفقة تجاهها كما يقول القنصل: **لكنني لم أحببها أبدا كأخت، بل كشحاذة تعطي كل ما تملك مقابل قليل من الدفء، هذه هي الشفقة. إنني قاس، لأنني مدين لها بالبقاء على قيد الحياة. لكن هل يتوجب على المرء أن يجر خلفه حتى الموت أولئك الذين حكموا عليه بالحياة** "ليلة القدر،117" وتدفن زهرة كل ما يجمعها بأخواتها حال هروبها لإلغائهن من حيّز وجودها، الذي تبحث عنه " **كنت قد دفنت كل شيء: الأخوات في دار ستنتهي بالسقوط ودفنهن إلى الأبد** " ليلة القدر،45".

وتعد الأم من أكثر الشخصيات اغترابا وسلبية واستغراقا في الذات؛ مما ينعكس ذلك سلبا على الشخصيات المتعلقة بها، والتي تنتظر منها دورا محوريا؛ لمساعدتها بالخروج من حالة اغترابها، لتفاجأ تلك الشخصيات أن الأم عاجزة عن حماية نفسها أو رد مسببات اغترابها عنها، فتأخذ هذه الشخصيات موقفا سلبيا من أمها كجزء من محاسبتها عن المصير الذي آلت إليه مقتنعة أن موقف الأم السلبي أحد أهم دعائم الحالة التي وصلت إليها، فلم يكن أحمد في رواية "طفل الرمال" حراً في الكراهية التي كانت تنأى به عن أمه. وتشارك الأم الزوجة والأخت العطالة الفكرية والجهل والإيمان بالخرافات والسطحية، فلقد كان جذراً من الجهل ينتصب بين "ناديا" في رواية "أعناب" وبين أمها يمنعها من مناقشتها، لتكتمل صورة الأنثى الفكرية في المجتمعات الذكورية، فالرجل – السلطة يشكل أحد أهم أسباب تخلف المرأة، لتنقل المرأة هذه الحالة إلى من هم ضمن مملكتها، معززة بذلك ما عوملت به، محركة بذلك الماكنات التي تضمن للمجتمع الذكوري استمراريته، وما تواطؤها مع الرجل – سواء عن قصد أو غير قصد– إلا مؤشر على عدم تحملها للمسؤولية الملقاة على عاتقها.

ولعل بقية أفراد العائلة قد شكلوا مظهرا من مظاهر الاغتراب، إذ تقف بعض

الشخصيات موقفا رافضا لكل أفراد عائلتها؛ لأنهم مسؤولون عن حالة الاغتراب التي تعيشها فلقد كانت "فاطمة" في رواية "طفل الرمال" تختلي بنفسها طويلاً في بيت الماء، ثم توجه بعض الأوامر للخادمة وتعتزل من جديد، ولم تكن تخالط إخوتها أبداً. ولم يكن اعتزال "زهرة" ليقلق أسرتها كثيرا، لذلك قررت التخلص من كل ما يربطها بعائلتها إلى الأبد، فقد دفنت كل شيء: الأب والأغراض في قبر واحد، الأم، والأخوات، أما الأعمام والخالات، فلم يوجدوا أبدا بالنسبة لها. ويوظف الطاهر المفارقة -أحد أهم أدواته الفنية- للكشف عن اغتراب الشخصية المحورية لرواية "يوم صامت في طنجة" عن عائلته، فلقد ساعده بعض التجار اليهود، والذين لم يكن يعرفهم من قبل، ووجد الكرم عند اليهود -المشهورين بالبخل والاستغلال- ولم يجده عند عائلته. ويحمل "رشيد" عائلته نتائج نشأته السيئة والتي لا ذنب له بها، فلقد أمضى والداه وقتهما وهما يرميان في وجهه: أنت تافه بمقدار ما لا نفع فيك، ليصل إلى الاقتناع أنه فائض عن حاجة العائلة، ويعامل نفسه بناء على نظرة عائلته إليه، ليدخل بذلك حالة اغتراب ذاتي، تؤدي به إلى الهروب من ذاته.

اغتراب الفرد ضمن الأقارب

تعددت أسباب اغتراب شخصيات الطاهر، ليشمل "الحماة" التي تعد أحد أسباب اغتراب المؤسسة الزوجية، فلم تقدم شخصياته صورة مختلفة للحماة عن الصورة الكاريكاتورية التي رسمها المجتمع لها، تلك المرأة المادية، المتسلطة، القبيحة، المتحكمة بعقل ابنتها الفارغ، بداعي الخوف على مصلحتها، مقنعة إياها بخلق مستقبل أفضل لها، كما صرّح "مراد": **حماتي ليست منافقة وحسب، بل هي، مع المحافظة على كل النسب، من الممكن أن تكون مديرة ماهرة لإحدى دور البغاء، ومن جهة أخرى، فقد زوجت بناتها للراغبين بالزواج منهن، ليس بناءً على وضع هؤلاء الأخلاقي أوالثقافي، بل اعتماداً على أوضاعهم المالية. لذلك يمكن القول إنها تبيع بناتها لمن يدفع أكثر.**"الرجل المحطم، 14"، لتبدأ هذه الأفكار التي تزرعها الأم في عقل ابنتها بالتسلل إلى مفردات حياة ابنتها اليومية، معمقة بذلك الهوّة بين ابنتها وزوجها، إذ تردّ سبب تعاسة ابنتها وفقرها إلى زواجها التعيس من مراد.

أما شخصية (العم) فإنها تتبدى على نحو سلبي في روايات الطاهر، إذ يتجلى على صورة العم الحاقد، الشرس، الكاره، الانتهازي، والذي يعدّ أيضا أحد أسباب اغتراب الشخصيات المحيطة به، ومثالنا على ذلك، ما سببه العم من اغتراب للمحيطين به وخاصة لابنة أخيه "زهرة"، إذ تعري زهرة هذه الصورة، صورة العم البخيل الذي

حذرها منه والدها، ذلك العم الذي إن كانت ابنته مصروعة ومهملة فبسبب شراسته. كان أبوها يدعوه " أخي الحقد ". فهو الذي كان يستهزئ بأمها، العاجزة عن إنجاب ولد. كان يقوم بذلك ببرودة وصلافة. ولقد كرهته على الدوام. فقد كانت تعرفه مشحوناً بكراهية لا حدود لها. وإن كنت قد تظاهرت بالزواج من فاطمة، فذلك بالأخص لإنقاذها من عائلتها التي كانت تتركها بمفردها خلال نوبات صرعها. لقد قضى حياته كلها في إظهار الحسد. وليكشف القنصل عن المنحى المادي الاستغلالي لذلك العم: **عمك، المرابي الذي كان يجعل من متجره الذي يبيع فيه النعال مكتباً للقرض. هل تعلمين بأن موته أشاع السعادة لدى الجميع** " ليلة القدر،116"، وتعتبر زوجة العم صورة طبق الأصل عنه، إذ تكشف زهرة عن تلك الشخصية في مشهد أقرب إلى المشاهد السينمائية عند موت والد زهرة، إذ أخذ العم بمفاصلة عمال الجنازة محاولاً تخفيض الأسعار، وكان لا يزال المقرئ يقرأ القرآن في الجنازة، وعند انتهاء العم من المفاصلة، تجذبه إحدى الأيدي إلى إحدى الزوايا. كانت اليد اليابسة لزوجته، البارعة في البخل، والحقد، والدسائس. تلك الامرأة المخيفة التي أخذت تعنّفه بسبب دفعه لأجور القائمين على جنازة أخيه.

وكذلك الأمر فيما يخص الأخوة، فمن الأمور التي كانت تشغل بال الأب في رواية "ليلة القدر" ساعة موته نقل الصورة التي تشكلت في وعيه ولاوعيه عن إخوته، فلقد كان إخوته يكيدون ما وسعهم الكيد. فقد كانوا يكنون له كراهية مقنعة. كانت أقوالهم وصيغ مجاملتهم تخنقه. فلم يعد يحتمل نفاقهم و لم تلب حالة الوعي ما يشعر به الأب تجاه إخوته لتمتد بحالة لاوعيه عبر الحلم، إذ يقول: **لقد غفوت ورأيت صورة أخي، كان وجهه نصف مصفر ونصف مخضر، وكان يضحك، أعتقد أنه كان يستهزئ بي، وزوجته واقفة وراءه تدفعه، وكان يهددني. كان بردي أن أتلافى هذه الليلة محادثتك عن هذين الوحشين، لكن يتوجب تحذيرك عن ضراوتهما وشراستهما. إن دمهما يتغذى على الحقد والخبث. إنهما مخيفان. بخيلان وعديما المروءة منافقان، محتالان وعديما الكرامة. يقضيان حياتهما في جمع المال وإخفائه** "ليلة القدر،23"، ليؤكد الراوي بعد ذلك رؤية الأب، عندما يبوح لنا بأن الشقيقين كانا يرقبان موت أخيهما ليقتسما حصة من ثروته.

أما بالنسبة لبقية الأقارب، فتشعر كثير من شخصيات الطاهر بالاغتراب تجاهها، إذ لا يعود الأقارب موجودين في حيز حياة الشخصية، ولا يشكلون حالة وجود لها، ومثالنا على ذلك عندما جُمع أفراد الأسرة الكبيرة لعبدالقادر في رواية "الكاتب العمومي" في صالة أحد الفنادق؛ لإجراء التعارف فيما بينهم فأخذ عبدالقادر يتفرس في وجوه

جميع الشخصيات، فأزداد شعوره بأنه غريب ووحيد وسعيد، لأنه يجلس على شرفة، بحيث يراهم دون أن يروه ولم يشعر بمتعة فيما يشاهده، بل لكي يحصل فقط على نوع من اليقين بأن أسرته ربما كانت مدينة، شارعا، وليست هي نفسها أبدا، وأن جذوره موجودة هنا حيث تنبض مشاعره وانفعالاته، في مقبرة مدينة فاس التي بكى فيها.
وبالإضافة إلى مسببات اغتراب " زهرة" في رواية "طفل الرمال" لم تسلم من النظرات المشتبهة والاغتيابات التي كان أقاربها وجيرانها يتبادلونها على عتبات المنازل.

اغتراب الفرد عن المجتمع وقيمه

يقوم الفرد المغترب اجتماعيا بالخروج الكلي على نواميس السائد الاجتماعي، بل يقوم بمناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها، ويقوم بمحاولة إسقاطها ويخضع ذلك لرؤيتين إحداهما سلبية والأخرى ثورية إيجابية هدفها تغيير القانون الاجتماعي، ويأتي هذا الكائن الإنساني الفريد متعدد الأبعاد والأنشطة والرغبات والاهتمامات والانتماءات، إلى العالم مكبلا بالعديد من القيود التى لا دخل له فيها ولا اختيار، سواء الوراثية أو الاجتماعية منها، مجبرا على اكتساب مورثاته وجنسه و لغته وثقافته وعقيدته وعاداته وتقاليده ومجمل وعيه.

وتتفشى "**القيم المادية**" في المجتمعات التي تعيش فيها شخصيات الطاهر، حيث يقيّم المرء بما يقابله من أصفار، وبذلك تترسب هذه القيم إلى سلوكات الأفراد، ويعد "مراد" في رواية "الرجل المحطم" الشخصية الأكثر معاناة من هذه الظاهرة من بين شخصيات الطاهر، إذ يعتبر الشخصية المحورية لرواية تعالج هذه القضية، وتبدأ معاناة مراد منذ لحظة دخوله مكتبه حين يحييه الحاجب بفتور، فحرارة التحية هناك ليست تابعة لأهمية الرتبة أو الوظيفة، بل إلى ما يؤديه صاحبها من منافع مادية، ويعاني ذلك أيضا من حماته التي يصفها أنها ليست منافقة وحسب، بل من الممكن أن تكون مديرة ماهرة لإحدى دور البغاء، فقد زوجت بناتها، ليس بناءَ على وضع هؤلاء الأخلاقي أو الثقافي، بل اعتماداً على أوضاعهم المالية.

ولا يحاكم المجتمع الأفراد فقط بمقياس المادة، بل يمتد إلى الحكم على العائلات أيضا، ففي فاس أكثر من غيرها، كان الناس مولعين بالمال. فلقد كانت تعرف "زينة" في رواية "ليلة الغلطة" كيف ينظر الناس إلى عائلتها الفقيرة. كانت أمها تبتلع دموعها، ويغمض أبوها عينيه كي لا يرى العالم ثانية، فقد البصر بقسوة بينما عيناه سليمتان، لم يفهم الأطباء هذه الظاهرة، قالوا إن دماغه لم يعد يوجه الأمر لعينيه. فهمت لاحقا إلى أي حد كان محقا في رفضه أن يرى ما حوله. وقد تعلن الشخصيات المادية عن قيمها

المادية، دون أدنى حرج من بشاعة هذه القيم، فهذا شريك والد "زينة" البخيل يتوجه إليه بخطاب مباشر: **أحب المال وأحتقر من لا يملكونه. وأنت لا تملك مالا ولهذا السبب لم يعد لدينا شأن مشترك** "ليلة الغلطة،15"، ولا تقتصر هذه العلاقة المادية بين البشر أنفسهم بل تمتد إلى العلاقة بين الفرد وربه، فلقد كان يؤدّي السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة" الفروض الدينية دون إجراء الحسابات المادية لما سيقبض مقابلها في الآخرة، على الضد من أولاء الذين يقيمون مع الله وأنبيائه قيوداً حسابية مدروسة. وتعد المادة من أهم مسببات تفسخ العلاقات الاجتماعية، فالمال هو الذي يفرق بين الأشقاء وبين الأصدقاء كما ورد على لسان "زينة" في الرواية نفسها، وسيعالج الباحث هذه القضية في فصل الاغتراب الاقتصادي بشيء من التوسع.

أما بالنسبة لظاهرة كبت الحرية الجنسية، فنلمح أن بعض شخصيات الطاهر تعيش حالة كبت جنسي؛ نتيجة خضوعها لرقابة المجتمع وتقاليده التي تحرّم الالتقاء الجنسي إلا في حدوده المشروعة (الزواج)؛ ولذلك ينعكس ذلك على تشكل الشخصية؛ إذ تفقد ثقتها بنفسها، ولا تعود قادرة على إقامة علاقة مع الجنس الآخر، وتبدأ بالبحث عن بدائل أو ترتد إلى ذاتها، كالروائي في رواية "نزل المساكين، والذي وصل إلى الأدب ليغطي فشله. فلقد كتبت أوائل أشعاره في الخامسة عشرة على أثر خيبة في الحب، فتاة في الثانوية رفضته. والواقع أنه لم يكلمها قط، ولكنه تخيل أنه إذا توجه إليها بالحديث فإنها قد ترفضه. كان خجولاً لدرجة أن كل شيء كان يحدث في رأسه. قرر عندئذ أنها لا تريده، وقد ينعكس هذا الكبت الجنسي على جسد الشخصية، فلقد كان "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب" شديد الرغبة في أن يلمس نهدي الفتاة أو يمرر إبهامه بين شفتيها، لكن لم تكن له الجرأة على ذلك؛ فيكدس الرغائب ثم يفنيها في برودة الليل، فهو لم يقدر طيلة حياته إلا على التكديس المعذب لذاكرته التي أثقلها حتى كاد يفقدها. وكان في مقدوره أن يتخير ضمن كل ما يختزنه دماغه من رصيد هائل أثقله. ومنذ بلوغه سن الثلاثين من عمره أصبح مائل الرأس مقوس الظهر. ولم يكتف المجتمع بالرقابة العائلية فحسب، بل شرّع قوانين لضمان عدم حدوثها، فلقد كان كل من "عبد" و"زينة" في نفس الرواية يخافان من الشرطة التي تغير على البيوت وتقود الثنائيات من النساء والرجال الذين لا يتمكنون من إثبات زواجهم في لحظتها إلى مخفر الشرطة.

ومن الأمور التي يتغاضى عنها المجتمع فشل رابط الزواج، والذي سنه المجتمع لتطويع هذه العلاقة ضمن إطار يضمن للمجتمع استمرارية تقاليده وسلطاته الذكورية، فلم أعثر في الاثنتي عشرة رواية على علاقة زواج واحدة ناجحة، بل امتدت هذه

الظاهرة إلى أكثر من ذلك، إذ أصبح رابط الزواج أحد أهم أسباب اغتراب الشخصيات، وقد تستغل الأنثى هذه المحددات لصالحها؛ بأن تعمد إلى الإثارة الجزئية للرجل بهدف إيقاعه بفخ الزواج منها كما حدث مع مراد إذ يقول: **كنت أحب فيها شفتيها المكتنزتين ونهديها البارزين. وكالطفل الرضيع، كنت أحلم بهما. كنت أشتهيها، وأرغب بإشباع دوافعي الجنسية. كانت موجودة معي، ولكنها ترفض الاستجابة لرغبتي. وكان الثمن الذي يجب دفعه، معروفاً بوضوح: ألا وهو الزواج، لأن من تقاليد أسرتها ألا تمس الفتاة من أي رجل خارج نطاق الزواج. كانت تقول لي ذلك وهي منحنية علي فأرى جانباً من نهديها الرائعين.**"الرجل المحطم،16"، ويطال هذا التحريم فترة الخطوبة أيضا، فلقد كانا يمارسان الحب في حدود معينة، ومع احترام هذا الحظر والتحريم، كان جسداهما يلتقيان، يتعانقان، يتواجهان، يثوران، ثم يقنعان ويكتفيان بما هو مسموح به. فوجود التقاليد، والأعراف الاجتماعية، فرض عليهما أن تظل حياتهما الجنسية مشوهة مبتورة ومكبوتة.

أما بالنسبة لفقدان القيم الوجدانية لدى شخصيات الطاهر، فنلمح أن القيم المادية التي تعيشها شخصيات الطاهر تفقدها الجانب الوجداني والروحي، كما افقدت القيم المادية الجانب الوجدانيّ لزوجة مراد في رواية "الرجل المحطم"، إذ دخل مراد إلى بيته حاملا باقة من الزهور تعبيرا عن رومنسيته تجاه زوجته، ليفاجأ بردها: **هكذا إذن، تنسى أن تشتري الخبز والحليب، وبدلاً من ذلك، تقدم لنا زهوراً. فماذا يعني ذلك ؟** "الرجل المحطم،55"، وتتعدى ذلك إلى السخرية ممن يحمل هذه القيم، كشخصية "العربي" في رواية "يوم صامت في طنجة"، والذي كانت أمنيته أن يعمل بالمسرح، فاختار اسم "ربيع" كلقب فني، مما أثار سخرية الناس فأصبحوا يدعونه " شتا "، فلم يستطع مقاومة الصعاب واستهزاء الناس به فعدل عن طموحاته الفنية. وعندما انتقل من المسرح إلى البنك فقد بهجة الحياة وبدأ في مصاحبة أناس أكبر منه سنا، وتزوج من ابنة عم طيبة وأنجب عدة أطفال. وقد تصل بعض الشخصيات إلى النقيض من ذلك، إلى الطرف الآخر المقابل للوجدانيات ليستمدّ منها القدرة على الوجود، **فبعض الناس كانوا يستمدون طاقاتهم من الكراهية لكي يعيشوا** " ليلة القدر،117".

وتشيع الخرافات عند جيل الآباء والأبناء في روايات الطاهر، لتدخل في مفردات الشخصيات اليومية وسلوكاتها، ومن المفارقة ما تؤمن به "أم ناديا" الجزائرية في رواية "أعناب مركب العذاب" من خرافات، والتي تعيش في عاصمة الحضارة (باريس)، فهي ترى مصادر للشقاء في كل مكان، لقد كان ممنوعاً على أبنائها أن يصفروا داخل المنزل – فذلك يستحضر ملائكة الموت، أولئك الذين يرافقون الملاك عزرائيل في

جولاته. وممنوع عليهم أن يسافروا يوم الثلاثاء – فلقد ادعت الأم أن يوم الثلاثاء لعنه النبي. والبرهان على ذلك أن أباها لدغه عقرب في أحد أيام الثلاثاء، وأن أخت زوجها فقدت زوجها في حادث يوم ثلاثاء، وممنوع مزج شراب الأبسنت مع النعناع في إبريق الشاي – فذلك يسبب المنازعات في العائلة. وممنوع أن يخطو أحد فوق طفل نائم. وممنوع على الفتيات أن يقصصن شعورهن أو يعلكن نوعاً من العلكات الأمريكية. وممنوع الكلام في بيت الخلاء، وأن يأكل أحد باليد اليسرى، وأن ينقل الملح من يد إلى يد. ولا يقتصر الأمر على أم ناديا فقط بل يمتدّ إلى عمتها، والتي تعزو موت ابنها إلى سوء حظها، فلم يكن عليها أن تلد في يوم ثلاثاء والقمر بدر. وتقتصر الخرافة والإيمان بها في روايات الطاهر على الأنثى؛ إذ تعكس هذه الظاهرة التخلف الذي تعيشه المرأة في المجتمعات العربية، والذي يصاحبها حتى وإن انتقلت إلى أكثر الحضارات تقدّما، كما حصل مع "أم ناديا"، ذلك التخلف الذي يحولها أداة سهلة في يد الرجل، وإذ يورد الطاهر هذه الظاهرة ليلقي جزءا من المسؤولية على عاتق المرأة نفسها، بعيدا عن الرجل، إذ تدخلها تلك الخرافات في حالة اغتراب ومجتمعها، فضلا عن اغترابها مع ذاتها.

ويسود قانون الغاب كثيراً من الشخصيات التي تتعامل مع الآخر ضمن منطق القوة، ويمر هذا القانون بثلاث مراحل، المرحلة الأولى: تستغل الشخصيات القوية الآخر القابع تحت سيطرتها بحكم ضعفه، إذ تؤمن الشخصية بهذا المنطق ليصبح منطلقها بالتعاطي مع الآخر كمنطق "عباس" في رواية "طفل الرمال" **فإما أن تقهر أو تصير أنت المقهور**، المرحلة الثانية: تبدأ بعد ذلك المحركات الاجتماعية الذاتية بتعزيز هذه المقولة وزرعها في الآخر الأضعف لتثبتها كركيزة في اللاوعي لإضفاء مشروعية استخدام منطق القوة ضده، والتي وصل إليها الروائي في رواية "نُزل المساكين" **فأن تكون مسكيناً معناه ألا تكون محبوباً**، المرحلة الثالثة: يسري القانون داخل الشخصيات الأضعف ولا تعود تحترم إلا من يستخدم القوة ضدها، والتي وصل إليها الروائي في رواية "نُزل المساكين" **إذ أصبح الناس بحاجة إلى معاملتهم بعنف وحتى إلى ظلمهم كي يحترموا الآخر.**

ويقوم النفاق الاجتماعي والكذب الذي يسيطر على حياة المجتمع بخلخلة العلاقات وتغييب نظام الحقيقة، ونتيجة لضعف من يحمل الحقّ والخير والحقيقة أمام طغيان النفاق والكذب يحدث اغتراب قسريّ نتيجة لاغتراب المجتمع عن قيمه، وينعكس ذلك النفاق والكذب على النتاج الثقافي الحضاري لتلك المجتمعات، فلقد كان يرى "أحمد" في رواية "صلاة الغائب" حوله مجتمعاً يمتثل للتقاليد ويتمسك بها، مجتمعاً ينمي أفكاره

المسبقة ويتمسك بامتيازاته. كان يلاحظ أناساً يعيشون ويموتون بين الكذب والنفاق.

ويفرد الطاهر رواية من رواياته يعالج فيها ظاهرتي الفساد والرشوة، وهي رواية " الرجل المحطم" وشخصيتها المحورية "مراد"، والذي يبدأ بالمقاومة منذ أول صفحة في الرواية، ليجد نفسه بعد ذلك عاريا ضعيفا أمام واقعه الذي يتغلغل الفساد في أدق تفاصيل حياته اليومية، فالرشوة هي الكلمة العربية التي تشير إلى الفساد. إنها تنطبق على المواد التي تفقد جوهرها فلا تعود لها أية صلابة. وتقف بعض الشخصيات موقفا مضادا لهذه الظاهرة، إذ تفضّل الاغتراب الاجتماعي، والانفصال عن المجتمع كما قرّر فاضل شاؤوني إذ قال: **أنا شخص لا اجتماعي مثلما هم أشخاص مرتشون** "ليلة الغلطة،222"،

وتشيع قيم الاستغلال والأنانية والنفعية في مجتمعات الطاهر وتتغلغل في عامة الناس إلى درجة أن مدنا بأكملها كمدينة "**فاس**"، والتي تعد بوتقة حضارة وثقافة، تصبح موطن استعباد الروح بسبب الأنانية وقوانين النفعية. **فلقد كان ذلك المجتمع الفاسي المتغطرس يرى أنه يصنع التاريخ ولا يتردد في تبني أول مقاوم وشهيد.**"صلاة الغائب،72"، ويأتي صوت "اللا مليكة" في رواية "صلاة الغائب" بعد موتها مؤكدة أن الحرية هي الكرامة قبل كل شيء فعلينا إن شئنا أن نبلغ هذا الشكل من الحرية أن نتحرر من الأخلاق النفعية والأنانية. لكنها ترى جميع الناس منقادين إلى سيطرة شهواتهم عليهم، فهناك من الحسابات ومن الدناءة أكثر مما ينبغي. فالناس قد جعلوا الذل عادياً.

ونلمح الأنثى في رواية تستغل جسدها بالاتفاق مع أخيها الذي يداهم أخته ومراد في الشقة شبه عراة ليضع مراد في وضع حرج، فإما الزواج منها وإما القتل، مفسحا بذلك الطريق لأخواته الأصغر سنا؛ ليتسنى لهن الزواج من الشبان الأغنياء الذين تقدموا لخطبتهن، وبذلك تكون العائلة قد استغلت مراد للتخلص من البنت الكبرى التي تشكل عائقا أمام زواج أخواتها الأصغر منها، وذلك حسب رواية مراد: **التقينا مرة واحدة فقط بمفردنا شبه عراة، وفي غرفة صديق لي أعطاني مفاتيحها قبل أن يسافر لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. كانت قد أنهكتني، فقد كان يجب أن نتعارك لكي أجعلها تخلع ملابسها، وقد استطعت أن أنزع عن صدرها حمالة نهديها، ولكنها احتفظت بسروالها. لقد كانت أقوى مني، ولم تقدم لي جسمها. كان لا بد لي من الاستيلاء عليه، ولكن كيف ؟ الوسيلة الوحيدة لذلك، هي الطريقة الشرعية، هذه الطريقة التي ستقيدني على مدى الحياة، ولقد كانت مصادفة أخيها متفقا عليه لتزويجها** "الرجل المحطم،16".

ويأتي خطاب "محا" في رواية "محا المعتوه" لوالده الشيخ معرّيا استغلال المجتمع

للتعاليم الدينية، فالسماء عذر يبررون بها تعسفا توارثوه أبا عن جد. ويترك فاضل شاؤوني في رواية "ليلة الغلطة" الحياة تاركا الحمل لمن تكون لديه قوة أكثر منه على تحمل هذا المجتمع الذي يزداد فيه الفقير أذى للفقير، ويزداد فيه الغني رضى عن دعاباته الخشنة. ولا يسلم المنطق من آلية التخلف الفكري، **فالمغاربة منطقيون عندما يلائمهم ذلك، وغير عقلانيين عندما يكون التعقل في غير صالحهم** "نُزل المساكين،65".

وتعيش العائلات المخملية البيضاء في المدن الكبرى – كفاس وطنجة – حالة ترف وفوقية لا يكاد يخفي أهلها الاحتقار لسكان السهول والجبال، أو للعبيد الذين يشترون من الجنوب ويعاملون كأشياء لها وظيفة محددة، أو للأقارب من ذرية الإماء، كابن عم عبد القادر، إذ يقول: **ولدت غير محبوب لأني أسود وابنُ عبدة، كانت أمي تذهب لتنام في غرفتها، على السطح، التي كانت عبارة عن مستودع للحاجيات المهملة، ترافقها فيها الفئران** "الكاتب العمومي،160" ولا تقف الأبوة عائقا أمام النظرة الفوقية: **أنا الذي كنت في نظره عبارة عن قطعة من الفحم، أو مجرد عود يابس من الحطب، أجوف، لا فائدة ترجى منه** "الكاتب العمومي،160"، ولا يختلف موقف المدينة نفسها من هؤلاء إذ تكتفي بمنحهم حيزا من ظلامها يشبههم، فعندما تنام فاس تتسع شوارعها وتتباعد جدرانها وتفسح المكان للأولاد الذين أهملهم أهلهم.

ويضمن كذلك انغلاق التفكير حالة طمأنينة من الأفكار التي من الممكن أن تشكل سببا يغير الخارطة الحالية للمكان، فإن حدث وتسربت هذه الأفكار، فستؤثر فحتما تأثيرا سلبيا على حراس العادات والتقاليد والقيم، أولئك الذين سيفقدون سلطتهم أو بعضها؛ لذلك نجدهم دائما في الصف الأول مدافعين عن الماضي وقيمه، أو ما تعارف عليه في مجتمعاتهم من تقاليد وعادات، وبالتأكيد ليس حرصا منهم على المجتمع أو قيمه، بل خوفا من أن تؤثر هذه القيم الدخيلة – بصرف النظر عن قيمتها – على مكانتهم المكتسبة، من القيم التي يدافعون عنها من جهة، ومن سلطتهم من جهة أخرى، ومثالنا على ذلك ما قدمه عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي كان مدرسا للفلسفة في تطوان، فلقد قدّم دراسة عن أوضاع الفتاة المغربية، فأحدث عمله ضجة، بل فضيحة صغيرة. وقد اعتبره بعض أولياء الطلاب عنصرا مخربا يبذر الشكوك، يشجع على الاعتراض والعصيان ويثير الجدل وإعادة طرح بعض الأمور للنقاش في مدينة مغلقة هادئة ومطمئنة، اشتهرت باحترامها الديني الشديد للقيم الثابتة والتقليدية، مدينة لا يجوز أن يتبدل أو يتغير فيها أي شيء، مدينة الثوابت، والتي – على النقيض من ذلك– كانت تقيم حاجزاً أمام الأعمال الشائنة التي كانت تمارس في الخفاء. فتطوان تفرض على المرء عادات معينة، فهذا شرط أساسي للعيش فيها والنوم باطمئنان، والواقع أن

لدى المرء الخيار بين الالتزام بالعادات أومعاناة القلق والغم، كما عانت مدرسة الفلسفة الفرنسية الماركسية، والتي اتهمتها الكنيسة بالإلحاد فمرضت وماتت من جراء ذلك، **فلقد كان مجتمعاً منغلقاً، يقفل أبوابه على ممتلكاته وعلى حليه وبناته ذات البشرة الشديدة البياض والشعور الطويلة** "صلاة الغائب،72".

وتقف الشخصيات المحورية في روايات الطاهر موقفا سلبيا من عامة الناس، محملة إياهم ما آلت إليه أوضاعها من مأساوية؛ لأن هذه الجموع لا تحمل بذرة الثورة في أحشائها، وتقبل الذل على نفسها، ولا تمتلك أي طموح يبشر بأي أمل في تغيير أوضاعها، فحتى لو تخلص "السندباد" في رواية "صلاة الغائب" من نفسه، وتنصل من كل شيء وأعيد إلى المدينة وقذف به في جموع الناس، مواطناً بسيطاً تقلص عن طريق فقدان الذاكرة الانتقائي إلى مستوى متوسط الناس المجهولي الهوية، فأين بقي له أن يسير في تلك البلاد التي يعمها فساد الناس واستعباد الأرواح ؟. ففي حين أن جميع الناس يتأقلمون مع الذل ؟ نجده يستطيع أن يخرج، مثل صديقه " محا " وأن يصيح في واضحة النهار: **أيها الشعب ماذا فعلت بكرامتك ؟ أيها الشعب لقد فقدت عزتك** "صلاة الغائب،209 " وترسم "ناديا" في رواية "أعناب" صورة العرب المقيمين في فرنسا، والتي تعد نسخة طبق الأصل عن صورتهم داخل بلادهم الأصلية، فالطموح هو ما ينقص العرب أكثر من غيرهم. فهم صغار، ينظرون إلى الأشياء الصغيرة ويبقون صغاراً وينشقون من الحسد والغيرة، ويحف الطموح بالتأكيد مخاطر جمة، مخاطر من الممكن أن تقض مضجع أولئك النائمين، لقد كان يرى "أحمد" في رواية "صلاة الغائب" حوله مجتمعاً. كان يراهم مستعدين للمناورة ولبعض التنازلات، كان يراهم راضين براحة اليقينيات وطمأنينتها.

ويؤدي عجز بعض الشخصيات في تغييرها لقيم مجتمعها، أو قدرتها على تغيير الظواهر السلبية فيه، إلى الاكتفاء بالهزء من هذه المبادئ ومن يحملونها، كما نلمحه في الشخصية المحورية لرواية "يوم صامت"، الذي كان ينظر إلى هؤلاء الجهلة، الذين لا يستطيع أن يكون قاسيا معهم. ويكتفي بإطلاق بعض الألقاب عليهم، ففي البداية يعتقد العامة أن هذه الألقاب غير ملائمة، وشيئا فشيئا تلتصق بجلودهم ووجودهم وتصبح معبرة عن حقيقتهم، هذه الهواية في رسم صورة كاريكاتورية للآخرين جلبت عليه متاعب كثيرة، فلم يستطع أن يحتفظ بتقدير أحد. كلماته مثل الجمرات تسقط على الجروح. كلامه كسلاح أبيض قاطع، حساباته القديمة تغذيها ذاكرة متيقظة وكبرياء لا محدود، فهو الآن يدرك أنه معزول عن أولئك العامة الذين يفضلون عدم الخوض معه بأي حديث؛ كيلا يجلبون على أنفسهم ألقابا تشي بما يكونونه، تشي بحقيقتهم. وكذلك

"محا" في رواية "محا المعتوه" فلقد كان يريد التعرف على الآخرين وسط أحداثهم المضحكة في غرابتها وشذوذها عندما يسيل لعابهم، عندما يسيل بصاقهم ويبكون من شدة الغباوة. وكذلك "يامنة" في رواية "صلاة الغائب"، والتي كانت تراقب الناس وهم يأكلون بسرعة وبصفة قبيحة. كانت تراهم غرباء عن الفكر والحلم. كانوا دخلاء.

اغتراب النموذج القيادي

يشكل غياب النموذج القيادي أحد أهم عوامل بحث الشخصيات عن صورة متخيلة لذاتها المستقبلية، تلك الشخصيات التي لم تتمكن من الالتقاء بشخصية حقيقية قادرة على التكثيف الذاتي لهذا النموذج، كشخصية "محا" في رواية "محا المجنون"، والتي تعد من أهم شخصيات الطاهر؛ لأنها وبعد أن عجزت عن إيجاد نموذج قياديّ لها، قرّرت أن تتخذ من نفسها ذاك النموذج القيادي المدافع عن حقوق الطفولة المهدورة، والأنوثة المستلبة، فالأطفال يؤثرون في نفسه أيما تأثير والنساء يأخذن بمجامع قلبه، وكذلك "أحمد" في رواية "طفل الرمال"، والذي تشغل باله فكرة تبني أحد الأطفال، وكذلك عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي أحب أن يتولى الدفاع عن المظلومين حتى أن أحدهم ضربه، ذات مرة، بعد أن طلب منه أن يكتب رسالة لزوجتة التي طردها لتوه، ينذرها فيها بأن ترد له المجوهرات والأولاد، وقد أثارت عبد القادر غطرسة ذلك الشخص، فكتب عكس ما يشتهي، وضمنت الرسالة بعض عبارات الاعتذار.

أما المرأة فلم تسطتع في روايات الطاهر أن تصل إلى مرحلة الثقة بالنفس، تلك الثقة التي من الممكن أن تؤدي إلى إيمانها بإمكانية أن تكون هي تلك الذات المتخيلة، أو ذلك النموذج القيادي الذي تصبو إليه؛ بسبب عدم مرورها بتلك المراحل التي سبقها إليها الرجل، فهي ترفل تحت شبكة معقدة من المحددات والمحرمات، والتي تتطلب بطبيعة الحال أن تتخلص منها أولا؛ لتبدأ رحلة البحث عن ذاتها من خلال النموذج القيادي الذي ستراه في الآخر أو في نفسها؛ لذا نجدها تهمل الأدوات اللازمة التي تنتقل من خلالها الشخصية من ذاتها الآنية إلى ذاتها المتخيلة، لتبدأ بالتعويض عن ذلك برواية قصص خيالية عن المرأة النموذج، المرأة التي تتمتع بكل الصفات التي حرمت منها، -المرأة النقيض- كقصة ذلك الزعيم المحارب في رواية "طفل الرمال"، والذي كان زعيماً قاسي القلب، فضاً، مرعباً، سارت بأخباره الركبان، كان مهاباً ومحترماً، ولكن هذا الرعب وهذه القوة كانا يسكنان جسد امرأة، ولقد طافت هذه القصة البلاد والزمان، أوقد تجد الأنثى نموذجها القيادي السلبي، نموذج الأنثى التي تنتقم من الذكر الذي تشعر

أنه سبب اغترابها، ذلك النموذج الذي قد يشكل محطة مؤقتة تقف فيها الأنثى في رحلة بحثها عن نموذج الأنثى، ومجمل ما يحمله هذا النموذج السلبي صورة الانتقام من الآخر الذكر، دون أن تكون لها رؤية مستقبلية تضمن تحسين وضعها الحالي، كخطيبة عبد القادر، والتي كانت تذهب إلى العجوز التي تخلصت من أزواجها الثلاثة بالتوالي، فمات أحدهم بسبب احتقان في الدماغ، والثاني اختنق وهو يتعرض لصعوبة في البلع، أما الثالث فقد مات بعد أن أصيب بالتسمم بسبب ما تناول من طعام، فقد كانت تذهب إليها؛ لأنها ترى فيها النموذج القيادي السلبي، الذي تمثله تلك النسوة في هذا البلاد، واللاتي يتخطين كل الأنظمة، يسدن، يحكمن، يقدن، ويدسن كل شيء بأقدامهن، مثل العجوز أم عباس في رواية "طفل الرمال"، والتي يهابها الرجال وليس فقط ابنها. وتزعم بأنها كانت متزوجة برجلين في نفس الوقت، بل تحمل عقدين لزوجين غير مذيلين بالطلاق، وكذلك فريحة في رواية "صلاة الغائب"، تلك المرأة اليهودية التي آوت يامنة، فلقد تزوجت ثلاثة رجال اختفوا جميعاً في ظروف لا تزال إلى اليوم غامضة.

وفي حال كون الشخصية تتمتع بالبعد الثقافي، نلمحها تتمثل، أو تستشهد، أو تطلب من، أو تستحضر إحدى الشخصيات المثقفة، كألبير كامو وغيره، وذلك كما يتمنى السجين رقم سبعة **فربما تدخل جان بول سارتر وسيمون دوبوفوار، بنفسيهما، من أجلنا** " تلك العتمة،195".

الفصل الخامس
اغتراب المرأة

القيم الدينية واغتراب المرأة

تعدّ القيم الدينية في روايات الطاهر من أهم عوامل إغتراب المرأة، ولأن المرأة في روايات الطاهر تعيش في مجتمعات ذكورية فبالضرورة ستكون خاضعة للقيم التي يفرضها الذكور عليها، ومن أهم مصادر هذه القيم المرجع الديني الذي يعتمد عليه الذكور استشهادا وتفسيرا وتأويلا تبعا لأهوائهم، وتبعا لما يرون من خلاله استمرارية بقاء الأنثى تحت وصايتهم، وما يميز هذه المرجعية الدينية عن المرجعية الاجتماعية للقيم، أن الأولى غير قابلة للنقاش والأخذ والرد، فهي مسلمات على الأنثى اتباعها بكل ما أوتين من صمت في تلك المجتمعات، وتتناول هذه القيم جلّ جوانب حياة المرأة، كالجنس والميراث وتفوق الذكر على الأنثى وكبت حريتها.

أما فيما يخص استغلال الرجل للأنثى جنسيا، فيتكئ بعض الرجال في روايات الطاهر على القيم الدينية؛ لاستغلال الأنثى جنسيا، إذ يتكئون على الآية القرآنية "**تسائكم حرث لكم فأتو حرثكم أنى شئتم** " لتدخل ضمن آلية تفكير الرجل الذي يعامل الأنثى كقيمة جسدية جنسية مجردة عن الإنسانية وحتى عن المشاركة باللذة، وعدم مقدرة الأنثى على التعامل مع جسدها، اتكاءً على فكرة كونها حرثاً أو كائناً يرمز للجنس، لتصل إلى مرحلة تؤمن فيها أنها كذلك، فلا تعود قادرة على ملامسة جسدها، الذي تتعدّى حرمته الآخر لتطال الأنثى نفسها، ويصور الطاهر مشهد كون الأنثى حرثا للرجل عبر مشاهد جنسية بعيدة كل البعد عن الإنسانية، حيث ينقض الفحول على زوجاتهم كأكياس من الذرة، لأن ذلك حق لهم عليهن، فتداخلهم الغبطة وقد قاموا بفريضة البعل. والغريب في الأمر أنهم يقومون بفريضة الصلاة قبل ذلك، يولي المرء منهم وجهه قبلة مكة فيقيم صلاة ليلية قبل أن يلج فرج امرأة لا تجرؤ على ملامسة جسدها.

وأما فيما يخص الوراثة، فيعد التقسيم الديني للميراث من أسباب اغتراب المرأة؛ لأنه يمنح للذكر مميزات تحرم منها الأنثى، وقد وظف الطاهر المفارقة للكشف عن هذه الظاهرة، التي تعاني منها الأنثى في رواياته، فلم يقدم القضية على لسان الأنثى التقليدية، بل قدمها في رواية "طفل الرمال" بوساطة "زهرة" في حالة كونها ذكرا "أحمد"؛ ليسرد آلية تعزيز التفوق الذكوري، بإكسابه مسحة دينية تعزز مشروعيته، فقد أحفظ الأب والشيخ ورجال المجتمع أحمد هذه الآية عن ظهر قلب "**يوصيكم الله في**

أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين"، وعند موت الأب استفاد أحمد من قوانين الميراث التي تميز الرجل عن المرأة. وورث ضعف ما ورثته أُخواته؛ ليعزز الراوي رؤية أحمد التي صرّح بها يقوله: **ديننا لا يرحم الرجل الذي لا وريث له، فهو يجرده من أملاكه كلها أو تقريباً لفائدة الأشقاء، أما البنات فلا يحصلن إلا على ثلث الإرث، لذا كان الشقيقان يرقبان موت أخيهما ليقتسما حصة من ثروته** " طفل الرمال،12".

أما فيما يخص تفوق الرجل على الأنثى، فيتكئ الرجال في المجتمعات الذكورية على القيم الدينية؛ ليعززوا تفوّقهم على الأنثى، فالرجال قوّامون على النساء، وشهادة رجل توازي شهادة امرأتين، والنساء ناقصات عقل ودين، والمرأة كلها عورة إلا وجهها في الصلاة، كل هذه القيم التي تزرع في ذهنية المرأة، وتتكدّس في لاوعيها؛ مما يجعلها تؤمن بدونيتها أمام الرجل، ويقدم الطاهر هذه القضية في جل رواياته، وخاصة في رواية "طفل الرمال" عندما تصل "أحمد" رسالة من طرف الأنثى "زهرة" المختبئة في ذاته تذكره بمقدار الحيف الذي يعامل به مجتمعهما النساء، وإلى أي حد يفضل ديننا الرجل على الأنثى. وينعكس تفوق الذكر على الأنثى وحصوله على المنح الدينية على علاقة الأنثى به، فأخوات أحمد يكرهنه ويتمنين رحيله؛ ليعزو أحمد هذا التفوق إلى عدة مراجع بدءا بالدين وانتهاء بنفسه، **سلوكي رجالي، أو بدقة أكثر علموني أن أتصرف وأفكر ككائن متفوق على المرأة بشكل طبيعي. وكل شيء كان يسمح لي بهذا: الدين، النص القرآني، المجتمع، التقليد، العائلة، البلاد....وأنا نفسي....** "طفل الرمال،100".

أما فيما يخص كبت الحرية "التحريم"، فيسود مفهوم الحلال والحرام العلاقات الإنسانية، وبالأخص علاقة الرجل والمرأة، حيث يدور الصراع بين الذات الباحثة عن رغبتها وتحقيقها وبين القمع الخارجي لهذه الرغبات، فتخضع الذات لسطوة الحرام حيناً، وتخترقه مؤسسة قانونها الخاص بها حيناً آخر "خليل،1995،109" كما جاء في رواية "أعناب" حيث تعيش الأخوات "يمينة" و"كبيرة" و"زورا" حالة من الكبت بسبب المحرمات الدينية، فلقد أعادهنّ أبوهن إلى الجزائر؛ لإبعادهنّ عن جوّ الفساد الفرنسي؛ وليتربّين في كنف عمهن تربية إسلامية صالحة، ليفاجأن بأنهن أصبحن أسيرات لتلك القيم، إذ أصبح من المحرّم عليهنّ الخروج من المنزل إلا مرة في الأسبوع تأتي الخادمة وهي صبية أمية جاهلة. وتقودهن إلى الحمام. ولا يحق لهن التحدث إلى الناس في الطريق. ألبسوهن جلابيات رمادية تغطيهن من الرأس حتى أخمص القدمين. وجوههن ليس عليها حجاب ولكنهن لا يستطعن أن يضعن على وجوههن أية زينة. صادر العمّ أدوات زينتهن جميعها ورماها في صندوق القمامة. كسر الأسطوانات المسجلة والجهاز وهو يزمجر ويهددهن بمائة جلدة بالعصا إذا فاجأهن وهنّ يستمعن

إلى الموسيقى. وأصبحن يقضين النهار في البيت. ويأتي إليهنّ ملتح آخر ليعلمهن القرآن.

القيم الاجتماعية واغتراب المرأة

تلعب القيم الاجتماعية في المجتمعات الذكورية دورا محوريا في اغتراب الأنثى، حيث يبدأ غرس هذه القيم الذكورية عبر محورين، هما:

المحور الأول: محور **الذكر** الذي تعزز لديه قيم التسلط "**سيطرة الذكر**" Phallocentrism من جهة، و التحكم " **الأبوية – حكم الرجل** " Patriarchy من جهة أخرى، وتصوّر له المرأة باعتبارها كائنا جنسيا فقط " Pornoglossia" بأن يحوّل الأنثى من كائن إنساني إلى "**رغبة**"، كما تؤكد **كاثرين ماكينون** أن مفهوم الرغبة يتضمن تحويل المرغوب فيه إلى شيء "desir " عبر رؤيته لها، وذلك كما يرى **لاكان**، إذ يعدّ الرؤية تحقيقا للذاتية، ومن يبصر شيئا في الواقع فقد أثبت وجوده، وقد استند النقد النسائي إلى هذا المفهوم في تبيان مدى تحول المرأة إلى "**موضوع للرؤية**" فهي تُرى بضم التاء ولا تَرى بفتحها، مما يجعلها تفقد ذاتيتها. وبناء على ذلك فحرمانها من الرؤية يحولها إلى شيء ينظر إليه "gaze". ويدرب الذكر منذ نشأته الأولى على الانحياز الجنسي للرجل، والذي تعرفه **ماجي همّ** Maggie Humm بأنه علاقة اجتماعية يحط فيها الرجال من قدر النساء "Sexism ".

والمحور الثاني: محور الأنثى، وذلك بأن تغرس فيها قيم التبعية والخضوع والدونية منذ سنيّ نشأتها الأولى أمام رموز الذكورة في مجتمعها، ويتكفّل الرجل تعليم المرأة طرائق تفكير الرجال، وتبني وجهة نظر الرجل، وتقبل نسق قيم التفوّق الذكوري باعتباره نسقا طبيعيا ومشروعا، ومن أهم مبادئه الأساسية كره المرأة "immasculation ".

ويبدأ المجتمع الذكوري بزرع قيم التفوق الذكوري وقيم الانحطاط الأنثوي في المولود الذكر منذ نعومة أظفاره، فالصبي لا يبكي لأن هذه إحدى صفات الضعف الأنثوي، كما قال الأب لابنه أحمد في رواية "طفل الرمال" عندما لمحه يبكي: **لستَ بنتاً لتبكي! الرجل لا يبكي!**، ليرفض الصبي بعد ذلك أي ظروف تجلب الشبهة الأنثوية إليه، كما رفض عبد القادر الألقاب التي كانت تناديه الأم بها **ككبدي الصغير، وغزالتي**؛ لأن الكبد والغزالة أسماء مؤنثة باللغة العربية. فلم يكن ذلك يروق له ذلك، فهو لا يريد أن تجمعه بالفتاة أي صفة من الصفات، خاصة في ذلك الزمن – وكان في الرابعة أو الخامسة من العمر – الذي لم تكن فيه جوانب كثيرة من أسرار الجنس المؤنث خافية عليه. فقد كان يعتبره شيئا مرغوبا ومحرما، يحدث معه الإثم والخطيئة. وما كان الله

والأسرة يحرمانه عليه، ولم يكن يريد أن يعتبر كالفتاة، وأن يعامل معاملتها كي لا يصبح خطيئة أو أداة للخطيئة. وتكفي أن تظهر ملامح الأنثى عند ولادتها لتبدأ رحلة اغترابها، رحلة العجز الطويلة في مجتمع يمجد الذكورة، كشخصية فاطمة في رواية "طفل الرمال" إذ تصرّح لزوجها "زهرة" بأسباب عجزهما: **نحن امرأتان قبل أن نكون عاجزتين، أو ربما نحن عاجزتان لأننا امرأتان، أن أكون امرأة فهذا عجز طبيعي يرتضيه الجميع** "طفل الرمال،62".

أما فيما يخص إشراك الأنثى في ترسيخ القيم الذكورية، فلا تكتفي المجتمعات الذكورية بالحط من قيمة المرأة فحسب، بل تسخرها أداة لتعزيز القيم الذكورية، فأسوأ ذكريات "ناديا" في رواية "أعناب" عندما كانت طفلة وطلب منها إحضار غطاء السرير لتثبت رجولة زوج أختها و شرف أختها، تخيلوا طفلة مسربلة بالبياض تقرع بلطف باب عروسين شابين وتنتظر أن يستيقظا؛ لتسحب غطاء السرير الملوث بالدم وتطويه كما علموها أن تفعل وأن تضعه على طبق، ثم تمضي مع هذا البرهان على أن أختها لم تضاجع رجلاً آخر قبل ليلة عرسها. كانت "ناديا" في العاشرة من عمرها ولكنها شعرت بأنها عجوز، عجوز خرقاء. ويكثّف الطاهر هذه القضية في رواية "طفل الرمال" من خلال "أم أحمد" المرأة التي قادتها ظروفها لتعزز قيم الرجولة على حساب بناتها، فلقد أخذت هي الأخرى تهمل بناتها، و تحقد عليهن لوجودهن.

ومن جانب آخر تفرض القيم الاجتماعية في المجتمعات الذكورية حالة خضوع الأنثى لسيدها لرجل، حالة خضوع تعكس التربية الصالحة والسلوك المستقيم، فعند استلام "أحمد" في رواية "طفل الرمال" مقاليد السلطة خلفا لوالده، توجّب علي أخواته أن يولين أخاهن "أحمد" نفس الاحترام الذي كن يوليته لأبيهن من قبل، فخفضن أبصارهن ولم ينبسن ببنت شفة. وتعد فاطمة أيضا صورة من صور الخضوع معززة بمجتمعها الأنثوي الذي لن يتوانى عن تذكيرها بقيم الأنوثة الصالحة، ويقدم الطاهر ذلك الخضوع من خلال مشهد زفافها، عندما كانت ملفوفة في جلباب أبيض وقد غضت طرفها، وحتى لو تجرأت على رفع بصرها كانت المرأتان اللتان يرافقنها ستمنعانها من رفع بصرها في وجه زوجها، وتعزو بعض الشخصيات الأنثوية خضوعها إلى الوضع العام للمرأة في ذلك المجتمع كفطومة، التي تصمت لأن المرأة تعودت في هذه البلاد على الصمت أو تأخذ الكلام بعنف.

وقد تتمرد الأنثى بصورة جزئية ولكن خارج محيط سلطة الأسرة، كما فعلت خطيبة عبد القادر، تلك المرأة التي ملّت من التخفي، واضعة قناعا أو حجابا ومرتدية جلبابا بشعا كي تثبت لأبيها بأنها خاضعة ومطيعة، وتعبت من خلع جلبابها في إحدى

زوايا شارع خال من المارة لتصبح فتاة أخرى، بدعوى أنها متطورة وغير خاضعة. وحل هذه المشكلة يقضي بجعل هذا الوضع طبيعيا: الخطوبة والتحضير للزواج، كحالة تمرّد جزئيّ للوضع الذي تعيشه، ولكنها تخشى أن يتحول مشروع الزواج إلى قضية خاسرة.

وقد تقبل المرأة أن تعيش و ضرتها التي تعد إحدى حقوق الزوج الشرعية، معوضة عن حالة تمردها لوضعها المشوه بالنيل من الأنثى الأخرى التي تجرؤ على التمرد عليها بالأساليب النسائية الملتوية، كوالدة "عبد القادر" الشخصية المحورية لرواية "الكاتب العمومي"، تلك الزوجة التي عاشت سوية مع ضرتها في منزل واحد زهاء عامين، أمضيناهما في وئام، تلك المرأة التي ترملت مرتين، ولا تزال شابة، ولكنها كانت تدرك أن الوسيلة الوحيدة لطرد المرأة الأخرى هي أن تنجب كما من الأطفال؛ وذلك لتحظى بمكانة مهمة لدى زوجها. وكذلك "هنية" في الرواية ذاتها، حيث كانت زوجة ثانية تعيش بمفردها وتستقبل زوجها في الأيام الزوجية، ولكن هذه الشخصية كانت على درجة من الوعي أعلى من تلك التي تمتلكها والدة "عبد القادر"، فلقد تعاونت مع ضرتها وأقسمت الزوجتان على ألا تتركا للزوج ليلة واحدة يرتاح فيها إلى أن يستنفذ قدرته على الاحتمال، ويضطر إلى الخضوع والاعتراف بأنه ليس في مقدوره مجابهة امرأتين شابتين.

لتبدأ الأنثى بعد أن تقطع المرحلة الزمانية الذهبية من عمرها وتصبح غير مرغوبة بالنسبة للرجل، بالتفكير بالخروج من حالة الخضوع، أو التباكي على الماضي، كشخصية "فطومة" في رواية "طفل الرمال"، والتي كانت تتمنى لو أنها تستطيع العودة إلى شبابها وتمتلك الحرية التي لم تتمكن من امتلاكها إلا عندما أصبحت عجوزا قبيحة.

وتعد الأعمال المنزلية من أهم أسباب اغتراب المرأة على حد تعبير "ماركس"، فما بالك بالأعمال المنزلية البدائية، التي تمارسها المرأة في الأسر الفقيرة، فلقد كانت للمرأة التي استقبلت يامنة في رواية "صلاة الغائب" يدان ثقيلتان متجعدتان، يدان فارقتا الساعة فقط التراب والحجارة وكانت تحمل على ظهرها حملاً من الحطب وتمشي مثبتة بصرها في الأرض، أما في رواية "ليلة القدر"، فلقد كان على كل واحدة من البنات أن تؤدي دورها التي كلّفت به من قبل أبيها: فإحداهن تخلع جلابيته، والأخرى تغسل له رجليه، والثالثة تنشفهما، بينما تكون اثنتان أخريان تعدان الشاي، والويل للتي ترتكب أقل هفوة، ليأتي بعد ذلك هذا الرجل المسبب لحالة الخضوع التي تعاني منها المرأة؛ ليحاسبها على خضوعها الضجر له، إذ يبوح لابنه أحمد عن طبيعة علاقته بأمه: **أمك البئيسة، آه خصوصاً أمك، هذه المرأة الجدية، التي لا فرح لها، وذات الخضوع**

المبالغ فيه، أي ضجر كانت دائماً مستعدة لتنفيذ الأوامر، ولم تتمرد أبداً، لقد تلقت تربيتها من تقاليد ضرورة خدمة الزوجة لزوجها، كانت تحبل سنة تلو الأخرى وتلد بنتاً إثر بنت "ليلة القدر، 18".

أما فيما يخص الأرملة أو المطلقة، فلقد رسم للمرأة مكانة اجتماعية محددة ضمن خارطة المجتمع الذكوري، فإما أن تكون أما أو أختا أو بنتا؛ لتنطبق عليها ملامح كل مكانة وواجباتها الوظيفية المعدة مسبقا، فإن حاولت المرأة الخروج عن المكانة المرسومة لها لفظها المجتمع؛ كي لا تجد المرجع الذكوري الذي تستند إليه؛ فتفقد بذلك مشروعية وجودها، وهذا ما تعيه زهرة في رواية "طفل الرمال"، تلك الفتاة التي نشأت بين الرجال كواحد منهم، إذ تعرف بأن مصير المرأة الوحيدة في هذه البلاد هو أن تتعرض لكل أشكال الرفض. ففي مجتمع أخلاقي، مبني بإحكام، لا يحدث فحسب أن يكون كل امرئ في مكانه، بل لا يعود هناك مكان للمرأة التي تخون النظام، سواء أكان ذلك إرادياً أو خطأ عابرا، بروح متمردة أو بطريقة لا شعورية. إن المرأة الوحيدة، العازبة، كائن معرض لكل أنواع الاستعباد والاضطهاد من قبل الرجل والمراة على حدّ سواء، وتمثل الجلاسة في رواية "ليلة القدر" صورة المطلقة التي لاتملك ما تمنحه للرجل، وذلك لأن الجلاسة نادرا ما تكون متزوجة، فإما أن تكون أرملة أو مطلقة، لقد كانت متزوجة فهجرها زوجها وألقى بها في الشارع... فمن سيرغب حاليا في جسد سبق أن قدم الخدمة بشكل سيئ ؟ فماذا سيفعل الرجل بمطلقة لا تزال متزوجة، وأرملة دون متوفى أو ميراث، وزوجة دون بيت ؟ لتنظر إلى نفسها بعد ذلك من خلال نظرة الرجل إليها. وينطبق الأمر كذلك على الأرملة التي فقدت زوجها، كأم الشخصية المحورية في رواية "حرودة"، والتي أصبحت تعي بعد موت زوجها الأول وضعها كأرملة وتعي أيضا نظرة المجتمع إليها، إذ تخجل من كونها عاجزة عن أداء دورها كأرملة حتى النهاية. تخجل من كونها أرملة شيخ وهي فتاة صغيرة. كانت تشعر بضياع أيامها. وكثيراً ما كانت تسمع بأن امرأة مطلقة أو أرملة هي امرأة دون مستقبل، وأنها في أحسن الأحوال لن تكون أكثر من امرأة مستعملة ذات مستقبل مرقوع، ملزمة بأن تقنع بما تقدمه لها الحياة، امرأة لا يحق لها بعد أن تكون لها لوازم وشروط، لأنها لم تعد فتاة عذراء، لم تعد تملك أي شيء جديد تهديه للرجل.

وتعيش الأنثى حالة من الحرمان، الحرمان العاطفي الذي تفرضه طبيعة الأب القاسية والحادة، والتي يعزز المجتمع عدم البوح بها أو مبادلتها للأنثى، وذلك إن وجدت تلك العاطفة؛ لتتشكل للأنثى بناء على ذلك فلسفتها الخاصة بها، فالجلاسة مثلا في رواية "ليلة القدر" لا تحب الناس الذين يبكون؛ لأنهم يعبرون ببكائهم عن حالة عدم

الرضا تجاه شيء فقدوه، ولتفقد شيئا ما، فمن المنطقيّ أن تمتلكه بالأصل، والجلاسة لم تعرف البكاء؛ لأنها لم تمتلك شيئا بالأصل، فهي لا تحب من يبكي. فلكي يبكي المرء لا بد أن يكون قد نال قدراً من الحنان. وهي لم تنل شيئاً أبداً. وكذلك تحرم المرأة باسم العادات والتقاليد أن تتواجد وحدها في الأماكن العامة، فالمرأة الشريفة بين خيارين لا ثالث لهما: فإما التواجد في المنزل أو التواجد برفقة زوجها في الخارج وإن تجاوزت هذين الخيارين نظر إليها المجتمع بأنها ساقطة، وهذا ما تعيه ناجية بقولها: **إنه لوضع قاس أن تكون المرأة وحيدة في هذه البلاد. فأنا، يحدث معي أحياناً أن أشعر بالرغبة بتناول كأس في إحدى الشرفات المطلة على البحر، وأن أدخن سيجارة. فلو فعلت ذلك؛ لاعتبرني الناس عاهرة** "الرجل المحطم،56".

وتشكل الأسرة في المجتمعات الذكورية شبكة علاقات اجتماعية، تقوم على أساس القهر الذكورى والأبوى؛ لذا تجد الفرد المغترب فيها من يكون تحت مظلة الأبوية: يكون الزوجة أو الابن أو الابنة أو الأخت، وفى هذا المثال تكون السلطة الاجتماعية محصورة فى يد الزوج أو الأب أو الأخ، فى حين لو تأسست الأسرة على أساس من التعاون الطوعي والمساواة بين أطرافها، فلن تمارس السلطة فى هذه الحالة سوى على الأطفال بغرض حمايتهم و تربيتهم من قبل الأبوين. ويمثل الزوج أنموذجا للعلاقة الاجتماعية الاغترابية مع زوجه؛ بسبب العلاقة التي لا تقوم على الحرية والمساواة بين طرفيها. وأما من الناحية الجنسية نلمح أن الشخص المغترب يستخدم جسده لإمتاع الآخر جنسيا، سواء أكان ذلك عن طريق الاغتصاب أو عن طريق منح جسده كسلعة مقابل منفعة مادية أو معنوية غير المتعة الجنسية، والسلطة الاجتماعية فى هذه الحالة تكون محصورة فى يد الشخص الذى يستخدم هذا الجسد لمتعته، سواء أكان مغتصبا أو مشتريا. وأخيرا فإن الفرد الأعزل من السلاح أو الأضعف يقع فى الاغتراب فى علاقته بالشخص المسلح الذى يمنحه السلاح سلطة مطلقة، حيث تقتصر قيمة المرأة المعدة للمتعة الجنسية فى جسدها، أما عن العلاقة الجنسية غير القائمة على الاختيار الحر والمساواة بين الطرفين فهي لا تحقق أي إشباع جنسي، فضلا عما تسببه من اغتراب للطرفين، القاهر والمقهور، المشترى والبائع. و لاشك أن المسلح تستعبده قوته المسلحة مثلما تمنحه سلطته على الأعزل، ومن ثم فهو يخشى عليها من الزوال؛ لذا إن الفاعل والمحرك لهذا الخوف هو رمز السطوة، السلطة والسيادة الذكورية "**الزوج، الأب**" حيث تحكم هذه السلطة وعي المرأة ولاوعيها "خليل،109،1995".

ومما لا شك فيه أن وضع الأنثى الاجتماعي المتدني الذي يسلبها حريتها وإرادتها وكرامتها لصالح الرجال، يعطي معظمهن في نفس الوقت كثيرا من السمات

السلوكية والعقلية السلبية، التي تميز معظمهن: كالذاتية و العاطفية المتطرفة، والتي تعتبر سند الذكور الدائم في استمرار سلطتهم ووصاياتهم عليهن، وتلك السمات السلوكية والعقلية السلبية في حقيقتها هي نوع من الاحتجاج المستتر والرفض غير الصريح لهذه الأوضاع التي لا يجرؤن على رفضها علانية في نفس الوقت، فضلا عن كونها نتيجة منطقية للتربية المختلفة التي تحظى بها الإناث عن الذكور، والتي تغرس فيهن منذ طفولتهن، كما تهيأ نفسيتهن للقبول بالقهر الذكوري لهن عبر التربية والتعليم والعادات والتقاليد.

الأب

المجتمعات الذكورية ليست وليدة لحظتها، بل تعد امتدادا للمجتمعات الذكورية السابقة لها؛ لذا نلمح النموذج القيادي ماثلا لدى الشخصيات الذكورية من خلال تمجيدها واستشهادها بسلطة الأب في العصر الجاهلي واستذكار أمجاده وطقوسه التي كان يمارسها على المرأة، فكم من مرة في رواية "طفل الرمال" جنحت بأبي زهرة الذاكرة إلى عرب الجاهلية الذين كانوا يئدون بناتهم، واستمر هذا النموذج القيادي ماثلا أمامه حتى بعد موته، فقد كان يسمع من قبره يقول: **قبل الإسلام، كان الآباء العرب يلقون بالأنثى الوليدة في حفرة ويهيلون عليها التراب حتى الموت. كانوا صائبين. إذ على هذا النحو كانوا يتخلصون من الشؤم. كانت حكمة، وألماً عابراً ومنطقاً قاسياً. وكنت مفتوناً على الدوام بشجاعة هؤلاء الآباء، شجاعة لم أملكها أبداً** "طفل الرمال،85".

أما فيما يخص عنف الأب تجاه عائلته، فقد تعجز ألية الخطاب المنطقي بين الأب وأبنائه لعدة أسباب، من بينها: عدم مقدرة الأب على إدارة حوار من هذه النوع؛ لأنه لا يمتلك أدوات الحوار؛ ولأنه غير مدرب على الحوار عبر مسيرته التي مرّ بها منذ أن كان طفلا إلى أن وصل إلى مرحلة الأبوة، فلقد مورس ضده كل أنواع القمع من مراكز السلطة المختلفة الأبوية – الدينية – السياسية، وتأصّل الخضوع في ذاته لمراكز السلطة، وإذ يرى ابنه صورة عنه فسيصل ذلك الابن حتما إلى حالة من الخضوع، كتلك التي وصل إليها الأب، و يلجأ الأب إلى ممارسة العنف ضد أبنائه الذكور والإناث على حد سواء، فمن شواهد ممارسة العنف على الإناث ما مارسه والد خطيبة عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، إذ لم يكن مسموحا لها بتجاوز الشارع المستقيم بين البيت والمدرسة. وعندما عرف والدها الذي كان يراقبها أنها تجاوزت ذلك الشارع، وجه لها صفعتين على وجهها. ولا تقف ممارسة العنف داخل أسوار البلاد العربية بل يتجاوزها إلى أبعد من ذلك بكثير، إلى بلاد الحرية "فرنسا"، لأن العرب يهاجرون وهم

يحملون على ظهورهم كماً هائلاً من التقاليد والأعراف والعنف الأسري، فلقد كانت "أرغان" في رواية "صلاة الغائب" فرحة بمغادرة فرنسا، لأنه ستتخلص من أبيها الذي كان يضربها دائماً. ومن شواهد ممارسة العنف في الرواية نفسها على الأبناء والبنات، ما مارسه الأب على أبنائه في عائلة "بشير"، وهم مراكشيون مقيمون في فرنسا، يعمل الأب في مصنع. البنات الأربع جميعهن سمينات، والابن لا يحب المدرسة، ولكي يعاقب الأب ابنه كان يلجأ إلي ضربه كما يضرب أخواته، يغلق الباب ومعه واحد من هؤلاء الأولاد ويوسعه ضرباً حتى أتى يوم فتحت فيه الشرطة تحقيقاً في الموضوع. وكان الأب يفعل ذلك بدافع تربية أبنائه تربية حسنة، ولم يأت الأب بهذه القيم التربوية مما تعلمه في الخارج، بل مما حمله من قيم العنف التي ورثها من بلاده، فجلّ الآباء في بلاده يتّبعون هذه الاستراتيجية السهلة لتربية أبنائهم.

ويتعرض كثير من الأبناء في روايات الطاهر إلى الإهمال والحرمان من العاطفة؛ مما يشكل لديهم دوافع حقيقية للاغتراب، ويتمثل الإهمال في هجر العائلة وإلقاء المسؤولية على الأم وحدها، والتي لا تستطيع إعالة الأسرة؛ بسبب كونها امرأة وحيدة في مجتمع ذكوري، ليبدأ بذلك الأبناء رحلة التشرد والاغتراب بسبب إهمال الأب لهم، وتتناثر شواهد إهمال الأب في جل روايات الطاهر، فلقد رحل والد يامنة في رواية "صلاة الغائب" ولم يعد، ولم يبعث قط بأخباره لا إلى زوجته ولا إلى أبنائه الثمانية الذين كانت يامنة أكبرهم سناً، ويتذكر السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة" حالة الإهمال التي مرّ بها في طفولته، فلقد كانت أمه قد فقدت كل أمل في أبيه، المقبل على العيش، ولكنه لم يكن، في حقيقة الأمر، سوى مهرج الملك. في نظر أمه ما عاد ذلك الزوج موجودا. قررت أن تواصل العيش وكأنه ميت. وكفت حتى عن ذكر اسمه، ليتخلى الأب بعد ذلك عن ابنه أمام الملك عقب محاولة الانقلاب، عندما انتزع من ابنه اسمه، فلم يعد موجوداً بالنسبة لأبيه، ولم يوجد ذات يوم. أما إن تحدثنا عن حالة الحرمان العاطفي الأبوي تجاه الأبناء، فسنلحظ أن تجمد المشاعر الأبوية تجاه أبنائه من أحد مقومات الشخصية الأبوية، فلم يكن أبو "أحمد" في رواية "طفل الرمال" يدعو بناته بأسمائهن أبداً. بل إنه يعتبر نفسه زوجاً عقيماً أو رجلاً في مرحلة العزوبية، فلم يكن يقوي تجاههن شعور الكراهية فحسب، ولكنه يقوّي شعوره باللامبالاه تجاههن أيضا، ولا يذكر أنه تلمس يوما وجه إحدى بناته، ويؤكد ذلك حالة الفرح والتحرر من القيود والتلذذ المفرط بمغريات الحياة من قبل البنات حال وفاة الأب، فلقد عادت بناته بعد جنازته مباشرة، وكن مرتديات أفخر الملابس، ومتبرجات بإفراط، وقد تزيّنّ بحلي أمهن، ولعبن مع نساء أخريات جئن من الحي. لقد كان الدفن والحداد بالنسبة لهن

تحريرا وحفلا، إنهن فتيات محبطات، طال تهميشهن خارج الحياة، وكن يكتشفن الحرية التي حرمهن الأب إيّاها.

أما فيما يخص إلغاء الأنوثة في روايات الطاهر، فقد قدمت الأنثى في روايات الطاهر، كشخصية ملغاة (cancelled character) على المستوى الجسدي والفكري والمعنوي على حد سواء، فأما غياب المراة على المستوى الجسدي فيتمثل بشخصية "زهرة" الملغاة في روايتي "طفل الرمال" و "ليلة القدر" حيث استبدل الأب بها شخصية "أحمد" الذكر الذي لبس جسد الأنثى، ليعوض الأب -الذي لا ينجب إلا البنات- حالة الخصاء الذكوري التي كانت تسيطر عليه، فقد أخذ القرار بأن أحمد ذكر، كانت فكرته بسيطة، صعبة التحقيق، وتتمثل في جعل الطفل الذي سيولد، طفلاً ذكراً حتى لو كان أنثى!، لتبدأ الأنثى باكتشاف أنوثتها بعد مرور عشرين عاما وتحرير الأب لها ساعة موته، خلال تلك الليلة المقدسة، ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان، ليلة نزول القرآن، الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات، حين استدعاها أبوها، المحتضر وقتذاك، إلى جوار سريره وحررها. لقد أعتقها مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق، فبعد وفاة والديها، وبعد أن أدرك أحمد بعد ذلك ما يحدث وعانى أزمة عميقة ممزقاً بين تطور جسده وإرادة أبيه المطلقة في أن يجعل منه رجلاً، أحست "زهرة" بالخلاص وبحرية جديدة. لقد كانت طفلة مضطربة الهوية. بنتا مقتنعة بمشيئة أب أحس بنفسه ناقص الرجولة ومهانا لأنه لم يرزق ولدا. وأما غياب المرأة على المستوى الفكري فتمثله معظم الشخصيات الذكورية في روايات الطاهر، وتتكثف فكريا في فكر الشخصية المحورية لرواية " يوم صامت في طنجة " حين يقول: **وهل وجدتموني أتناقش مع امرأة ؟ استمع إليها ؟ ثم أجيبها بنبرة مهذبة ؟ أطرق معها الموضوع من زوايا مختلفة، كما لو كنا في البرلمان البريطاني ؟ أبد أنا لا أتذكر أني دخلت في نقاش مع امرأتي. ربما كنت مخطئا لكن طبيعتي تمنعني من ذلك. طبيعتي هي أفضل صديق وحليف لي، أثق فيها تماما، هؤلاء الذين يستشيرون نساءهم في كل شيء وفي لا شيء لا طبيعة لهم** " يوم صامت،57".

وأما غياب المرأة على المستوى المعنوي فيتمثل في رواية "ليلة القدر" بمحو شخصية "زهرة" من العائلة، عبر محو صورتها الفوتوغرافية من العائلة، تلك الصورة العائلية التي تضم الأب الواقف في الوسط، وذلك تبعا لأهميته الاجتماعية. سترته الطويلة أنيقة. وقد وضع يديه على عكاز من الفضة. ينظر إلى المصور بكل ثقة. لنلحظ أن صورة المرأة التي تلبس فستانا طويلا ممحوة إلى حد بعيد، فعدم وضوح صورتها يدل إلى مكانتها الاجتماعية، وفستانها الطويل يرمز إلى التقاليد التي كانت

سببا في اغترابها. ويتمثل إلغاء الأنوثة المعنوي أيضا في رواية "أعناب" من خلال حرق ما ترمز إلى الوجود الإنساني الرسمي، فلقد أحرق الأب هويات وجوازات بناته "يمينة" و"كبيرة" و"زورا"، اللواتي أعادهن إلى الجزائر.

الزوج

يشكل الزوج أحد أهم أسباب اغتراب زوجته؛ لأنه المسؤول المباشر أمام المجتمع الذكوري عن تطبيق قواعده وقوانينه على الأنثى، ومن أهمها: النظر إلى المرأة – الزوجة ككائن له وظائف محددة، من أهمها: وظيفة الإشباع الجنسي للزوج؛ لذا تجد العلاقة الجنسية الزوجية من ضمن الواجبات المفروضة على المرأة كالواجبات المنزلية الواجب إنجازها، وخير مثال على هذا الاتجاه الاغترابي ما فعله جدّ عائشة في رواية "محا المعتوه" عندما فضح هذه العلاقة الاغترابية، محرضا الزوجة؛ لتخرج من هذه الخانة المفروضة عليها من قبل الزوج، إذ تشتغل الزوجات بخدمة الأرض نهاراً ويصلين على أكتاف رجالهن ليلاً. يمشين وحزمات التبن على ظهورهن وقد سبقهن الرجل على ظهر بغلة. ويقدم الطاهر شخصية "دادة" في نفس الرواية –عبر مشاهد سينيمائية عالية التقنية– كشاهد على وضع المرأة المساء معاملتها جنسيا، فلم تعد في نظر الزوج الشيخ إلا أداة لذة؛ لأنها زوجة سوداء من الدرجة الثانية، ويبدأ ذلك المشهد عندما طلبها الشيخ واختلى بها في غرفة الاستحمام. كان عليها أن تغسل جسمه وأن تحلق ذقنه. استعملها كذلك يدا يستمني بها. وكان من عادته أن يضربها. وفي تلك الليلة ضاجع زوجته الشرعية جماع العادة المبتذل. فلما انقضى من الليل زمن ترك فراشه وراح يوقظ الزنجية التي كانت تسقيه من اللذة ما يؤدي به إلى حالة الجنون الضاري، كانت دادة فائقة الحسن. لسيدها عليها حق الملكية المطلقة، فهي أمته. كانت كيس لذة يقلبه كيفما شاء. ينصبها على ذكره كالآلة. اعتاد أن يعصب لها عينيها كي يحسن له الاستسلام إلى الممارسات المخجلة. يضربها فيعوي من أثر اللذة، و يرغمها على الصلاة عارية فيقسو عليها وهي في تلك الحالة وقد طغى الجنون عليه. كثيرا ما بكت دادة. نصيبها خليط من الوحدة والعبودية والمذلة والعار. لهذا الرجل عليها كل سلطة، له أن يبقيها على قيد الحياة أو أن يقتلها، وله أن يبيعها أو أن يشتريها وله كذلك أن يطلقها أو أن يجعلها مركبا لأهوائه التي لا تحصى. وعلى دادة في كل ذلك أن تخضع أو أن تموت، وكان الشيخ يجامعها بعنف شديد وقد وضع في فمها خرقة حتى تموت الصرخة في حنجرتها إذا انفلتت. وليس لـــ دادة أن تلتذ ولا أن تبدي أية رغبة. ويستغل عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" جسد خطيبته الأولى، فلقد كان يتمتع

بذلك الجسد دون أي شعور بالذنب أو بتبكيت الضمير، ويحدث لزوجته أحياناً أن تبكي وهي تضمه بذراعيها فتسيل دموعها الحارة على يديه، ولكنه لم يهتم لمشاعرها، أو لكونها إنسانة، بل كان يهتم بنهديها أكثر من اهتمامه بها ككائن بشري، لقد كانت عذراء ويجب أن تبقى هكذا في نظر الزوج، ولم تكن محافظته على عذريتها بدافع من احترامه لشخصها. فقد كان ملتزما بقيود وعراقيل الأعراف والتقاليد، فهو يمتلكها كسيد لها، كذكر عربي يستغل المرأة ممتنعا عن أي تعبير عن العطف والحنان تجاهها.

وتعد الطقوس الذكورية ليلة الزواج الأولى من أحد أسباب بدء سقوط العلاقة الجنسية؛ بسبب العنف الجسدي الجنسي الذي يمارس على الزوجة؛ لإثبات شرفها ورجولة الزوج، دون النظر إلى مشاعر الزوجة التي كانت تعيش مرحلة الطفولة قبل عدة ساعات من زواجها، ومثالنا على ذلك في رواية "أعناب" من خلال مشهد مشهد زواج أخت "ناديا" من البغل البشري "قادر" على حدّ تعبيرها، ذلك الزوج الفحل كما يجب ان يكون عند العرب. واثقاً من نفسه ومعجباً بذاته يحب أن يكون مخدوماً، فزوجته هي أيضاً خادمته، كانت "ناديا" في العاشرة من عمرها عندما تزوج قادر أختها البكر، وتعدّ "ناديا" زواج أختها أسوأ ذكرياتها على الإطلاق. وذلك عندما كلفها أهلها بأن تذهب لتحضر غطاء السرير الذي فقدت عليه أختها بكارتها، وعندما بدا "قادر"، في نحو من الثانية بعد الظهر، فخوراً بإنجازاته، استقبلته النساء كما يستقبل المحررون. وهو بالنسبة لهن رمز للبطولة، الرجل الذي لم يسبب لعائلته الحياء. لقد كان كل الناس مبتهجين ماعداها هي وأختها، كانت الزوجة تبكي وتشكو من ألم في بطنها. واستمر الدم يسيل طويلاً، وكلما استمر سيلانه ازداد "قادر" سروراً من نفسه إذ اعتقد أن ذلك برهان على رجولته، مرّرت ناديا بيديها على هذا جسد أختها الفتي الطري لفتاة لا تتجاوز السادسة عشرة من العمر، جسد عومل معاملة سيئة طول ليلة على يدي حيوان لم يقم حتى ذلك الوقت إلا بممارسة الزنا مع العاهرات. ولقد تزوجت أم الشخصية المحورية لرواية "حرودة" مرتين بشيخين ماتا بسبب استباحتهما لجسدها الغرير الذي ما كاد يبلغ سنّ الرشد، فلقد كان زوجها يقضي نهاره في التسبيح، وفي الليل يخترقها، ثم يوليها ظهره، ويعود إلى تسبيحه وأدعيته، كان نادراً ما يكلمها. كانا لا يكادان يتكلمان أبداً. فقط بعض الكلمات المتعلقة بشؤون البيت، و بالنسبة إليه. بمجرد ما كان يأوي إلى الفراش، كانت تفتح فخذها وتنتظر.... يطفئ نور القنديل. يمسك ساقيها. يضعهما فوق كتفيه. ثم يخترقها في صمت. لا أنفاس. لا تأوهات. كان الظلام الكثيف يفزعها. لا لذة. لا نشوة. فقط نوع من الغم. حين ينتهي، يوليها ظهره، ثم يغيب في نومه هادئا، والسبحة بين أصابعه. لقد أرضى رغبته وأدى واجبه، لم تر ذكره أبداً؛ لأن كل شيء

كان يتم في الظلام.

أما عند الحديث عن الزوجة ككائن مغبون جنسيا، فقد أتاحت لنا الحالة المرضية لعبد القادر في صغره في رواية "الكاتب العمومي"، والتي فرضت عليه ملازمة السلة التي أقعد فيها، الكشف عن بعض خفايا المجتمع النسائي، ومن أهم هذه الخفايا التي لا تجرؤ المرأة على البوح بها عدم إشباعها جنسيا من قبل زوجها، كعائشة الفتاة السمراء ذات النهدين الثقيلين، التي كانت تداعبهما وهي تتحدث عن لياليها غير المشبعة، والتي كانت متزوجة من رجل متقدم في السن نحيل الجسم، وكذلك زينب البيضاء والتي تسدل شعرها الطويل وهي تروي كيف أن زوجها يظل قلقا، نافذ الصبر وعجولا. وتدّعي أن لديه إرادة عصفور ودم حار، يبرد بأسرع مما ينبغي. ليقدم لنا الطاهر بعد ذلك زوج " زينب " برسم مشهد كاريكاتوري يتفق وصورته المقدمة من قبل زوجته، فهو بدين ومترهل الجسم. يتغذى جيداً وراض عن بطنه. أما في رواية "صلاة الغايب" فتكشف لنا فاطمة في مذكراتها عن طبيعة العلاقة الجنسية التي تجمعها بزوجها سليم، ذلك الزوج الذي كان كل شيء بالنسبة له سواء. كل شيء باستثناء جمال المغربيات الشابات. لم يكن حتى يبذل جهدا لإغوائهن. كن يتقاطرن الواحدة تلو الأخرى إلى غرفته، فحين يمارس سليم الحب مع زوجته فاطمة يغمض عينيه. كان هذا يثير أعصابها. شرح لها يوما لماذا يستسلم مغمض العينين: **خيالي طاغ، إنه لا يستحي ولا يقف عند أي ممنوع. هو الذي يغطي عيني ويجرني نحو أجساد أخرى، وبلدان أخرى. يعرف أني أحب جميع الفتيات فيعريهن لي، ويعيدهن في اللحظة التي أداعب فيها إبطك. في اللحظة التي يدور فيها لساني حول نهدك. جسدي لك لكن رأسي لجميع الأخريات. تلك هي حريتي** "ليلة الغلطة،196/195".

ويمارس الزوج العنف الجسدي على زوجته مثلما يمارسه الأب على أبنائه، ولنفس الأسباب التي ذكرناها سابقا، ويقدم الطاهر في رواية "الكاتب العمومي" العنف الجسدي الممارس على الزوجة من قبل زوجها بعرضه مشهد الزوجة الأجنبية الهاربة من زوجها العربي وهي ما تزال في العشرين من عمرها وهي في حالة يرثى لها في أحد الشوارع، ولا تجد أحدا ما يساعدها في محنتها؛ لعدم جرأتهم على التدخل في آليات المجتمع الذكوري ومحركاته، لإيمان الرجل إن تدخل لنجدتها فسيجد من يتدخل لنجدة زوجته عندما يضربها. وكذلك زوج "عائشة" في الرواية ذاتها، فبدلا من أن يغازلها ويمارس الحب معها كان يضربها بقسوة. فحالة الضعف الرجولي التي يخفيها الزوج خلف استخدام العنف مع زوجته تعود إلى أن الرجل عنيف مع المرأة، لأنه يعرف أنه شخص خاسر ومهمش، يمارس ضده العنف خارج المنزل، فيمارسه داخل المنزل؛

ليخلق حالة توازن ذاتي مع نفسه.

ويعد عدم عطف الزوج وجفاؤه مع زوجه امتدادا لجفاء الأب والمجتمع تجاهها، لتعيش حالة اغتراب عاطفي تمتد زمانيا منذ طفولتها ومرورا بكونها زوجة وانتهاء بمرحلة الأمومة، لتنتقل ردة الفعل من الأم العاجزة إلى الابن الذكر ليكشف عما ارتكب أبوه بحق أمه، كعبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي عندما يتوجه بالحديث إلى أبيه لا يتكلم بل يصرخ. لأنه كان يلوم أباه على عدم عطفه وحنانه على أمه. ويتجاوز عدم العطف إلى إهمال الزوجة تاركا لها مسؤولية البيت بأكمله، كوالد السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة" عندما تزوج مرة ثانية من دون علم زوجته الأولى، فيما كانت تشقى، وحدها، بلا عون وبلا موارد تكفيها لتربية أبنائها؛ لتصل بذلك الزوجة إلى مرحلة الجفاف العاطفي، فما كان في إمكان "فاطمة" في رواية "طفل الرمال" حتى أن تحلم بالحب. وتعترف الزوجة بعد وفاة زوجها الشيخ في رواية "حرودة" أنه لم يقبلها مرة واحدة في حياته، فلقد كان الكلام يبعده عن الله. أما هي فكانت تنفذ في صمت ما تمليه عليها التقاليد من واجبات. وقد يكون إهمال الأنثى سببا في سقوطها وتحولها إلى عاهرة، كما حدث مع "يامنة" في رواية "صلاة الغائب"، تلك الفتاة التي صاحبت منذ سن السابعة عشر ضابط صف وعدها بالزواج ثم اختفى عندما علم أنها حامل. فاحتضنتها "الشيخة" واعتزمت مساعدتها لأنها كانت معجبة بلون عينيها ومتانة ثدييها. ثم أجهضتها بأسوأ الطرق التقليدية وجعلتها في منزلها أصغر مومس وأجملهن في كامل المنطقة.

٦٢٢٤٧٥

أما فيما يخص تحميل الزوجة مسؤولية الفشل، فيسهل على الزوج إلقاء مسؤولية المعوقات أو ما يواجه من فشل على عاتق زوجه؛ لأنها لا تمتلك أدوات الدفاع عن نفسها، كما حمل "أبو أحمد" في رواية "طفل الرمال" زوجته مسؤولية إنجابها البنات، فلقد كان زوجها المهان الكرامة والمثلوم الشرف، يوبخها ويحملها مسؤولية الشؤم الذي حلت بهما، فبعد وضعها للبنت السابعة، اتهمها أنها تحمل بداخلها عجزاً ما: فلا يمكن لبطنها أن يحمل جنيناً ذكراً، إذ أن تركيبته لا تسمح له أن ينجب سوى الإناث. فلا بد أنه يعود إلى إخلال بالضيافة يتم بشكل طبيعي ودون شعور منها في كل مرة توشك فيها البذرة التي تحملها في أحشائها أن تثمر ولداً، **أنا أتحدى ذلك البطن بأنه سينجب لي طفلاً ذكراً سيعاد الاعتبار أخيرا لشرفي ستكونين أماً، أماً حقيقية، وتكونين أميرة لأنك ستنجبين طفلاً سيكون وليدك ذكراً، رجلاً، وسيكون اسمه أحمد حتى لو كان أنثى!** "طفل الرمال،14".

أما فيما يخص معاملة الزوج زوجته كشيء، فيقدم الطاهر مشهد "كنزا" و "قدور"

في رواية "ليلة الغلطة" كشاهد على معاملة الزوجة المجرد من الإنسانية، والذي يحمل أقصى درجات الشذوذ في المعاملة الزوجية، إذ أصبحت الزوجة أداة أو شيئا مجردا من المشاعر الإنسانية، فلقد تركها زوجها "قدور" ليلة زفافها ليخرج في رحلة يصيد، وليعود في اليوم التالي ويشير لها أن تنبطح لها قائلا لها: **مؤخرتك فقط هي التي تثير اهتمامي. إنها مؤخرة صبي**، و بعد مضي ثلاثة أيام يعود بصحبه شاب مخنث ينزوى معه ويطلب من كنزا أن تقدم لهما الشراب، وحين تدخل الغرفة، تكتشفت أن الرجلين عاريان في سرير الزوجية الذي لم يستخدم بعد. تقع الصنية ومعها زجاجة نبيذ وكؤوس من يديها. ليجبرها "قدور" أن تمسح الأرض في الحال. بينما كانت راكعة تتكئ على أربع وهي تمسح الأرض، ينهض الصبي المخنث عاريا تماما ويمتطيها كما لو إنها حيوان. كان يزعق بها: **هيا، أيتها الساقطة**، بينما كان الزوج يضحك مداعبا خصيتيه. أما كارلوس في رواية "ليلة الغلطة" فلم يكن يطيق الوحدة. مما جعله يملك مثلين من كل شيء: زوجتين، بيتين، سيارتين، بيتين، ويتخلى كارلوس عن إحدى زوجتيه بكل بساطة وكأنها شيء امتلكه ولم تعد تسمح الظروف بالاحتفاظ به؛ لأنه أوهم بالحصول على وظيفة سفير في إسبانيا، ويتجاوز الزوج مرحلة اعتبار زوجته شيئا إلى اعتبارها شيئا نجسا لا يجوز الاقتراب منه، فلم يكن يقرب الشيخ زوجته وهي طامث، إذ كان يعتبرها نجسة، فأصبحت محجورة عليه، كان الجهر بوضعيتها كامرأة أمراً غير وارد مطلقاً، فجرأتها على الكلام تعني إثارة الشيطان واللعنة، تعني أنها أصبحت كائنة موجودة، فحسب اتفاق ضمني بينهما، كانت تضع وشاحاً أحمر حول رأسها لتفهمه، دون أن تتكلم، بأنها طامث –ولنقل غير صالحة للاستعمال– وبطبيعة الحال، كان ذهابها إلى الحمام إعلانا بانتهاء فترة حيضها.

أما فيما يخص كبت حرية الزوجة، فيتكئ الأزواج على القيم الاجتماعية والدينية كالآية القرآنية "**وقرن في بيوتكن**"، لتحديد المكان المشروع للزوجة في المجتمع الذكوري، فالبيت هو المكان المحدد، الذي يجب على الزوجة التواجد فيه؛ لإنجاز الواجبات الملقاة على عاتقها، فتغدو المدينة الشاسعة في نظر الزوجة حالة مكانية ضيقة محصورة بالأماكن التي قامت بزيارتها، أو التواجد فيها، وذلك كما كانت المدينة بالنسبة لزوجة الشيخ في رواية "حرودة"، فلا تعدو المدينة في نظرها إلا هذه الأماكن: الحمام، الفرن، ضريح مولاي إدريس، ثم منازل إخونها وأخواتها، وتغدو عدم الثقة في الرجل في ذاته من أهم دوافع الشك تجاه الوزجة؛ لأنه يعلم في قرارة نفسه أن زوجته تعيش حالة من الحرمان العام عن كل ملذات الحياة التي يتعرض لها، ويخلق هذا الإقرار حالة من الشك تجاه اكتشاف إحدى هذه الملذات في غيابه؛ ليبدأ بسن القوانين التي تمنع

تعرّض زوجته لإحدى هذه الملذات، من منعها مغادرة البيت دون علمه إلى إرغامها على وضع الحجاب؛ كي لا تكون عرضة للآخر الذكر، فكما ينظر الرجل إلى زوجته ككائن جنسي بحت، فبالتاكيد سينظر الذكر الآخر إلى زوجته هو ككائن جنسي؛ لذلك نجده أكثر ارتياباً وحذراً، إلى درجة أنها تمنع من الظهور لبعض أفراد عائلتها سافرة الوجه. وهكذا، كان قانون التحريم يشمل أبناء أعمامها وعماتها وأخوالها وخالاتها، والجوهر أيضا في محاولة إخفاء الزوج زوجته عن الرجال قضية من الممكن ألا يكون قد وعيها الزوج، ولكنها ترسخت في لاوعيه من المحركات الاجتماعية للمجتمع الذكوري، تنطلق بدءا من تجارب المرأة السابقة للزواج، ومن ثمة اختيار الزوج كشريك في الحياة، ونستطيع أن نقول أن الأنثى لا تمتلك الحد الأدنى من التجارب مع الجنس الآخر؛ تلك التجارب التي تؤهلها لمعرفة الأفضل، ذلك الأفضل الذي يستحق الارتباط بها؛ بناء على اهتماماتها وما تشترك فيه مع الآخر في رؤيتها للحياة – هذا إن كانت تمتلك هذه الرؤيا –، لذلك يمتلك رب الأسرة حق الاختيار عنها، ليبدأ باختيار الأفضل حسب قاموسه الرجولي، وما يراه مناسبا لابنته، لترتبط الزوجة برجل تعده المرجع في تصرفاته معها، ولأنه واحد، فسيكون أفضل الموجود، أما إن تعرضت الأنثى لأكثر من تجربة فستبدأ حتما عملية المقارنة بين الرجال، وهذا ما يخشاه الزوج؛ لأنه يعلم أنها اختارته بناء على اختيار الأب، وليس لاقتناعها أنه الأفضل من بين الرجال، ويعلم أيضا أنه ليس أفضل الرجال، فالمقارنة وحدها كفيلة بهدم قداسته عند زوجته؛ لذا يحرص كل الحرص ألا تتعرض زوجته إلى أي تجربة أخرى، ومن هنا يؤمن بأهمية عزلها عن مجتمع الرجال بأسره.

ويشترك الأخ مع الأب والزوج في رسم حالة من اغتراب المرأة، إذ يشكل أولئك مثلثا يحيط بالأنثى مدة زمانية تتضمن مراحل حياتها، فإخوان فاطمة في رواية "طفل الرمال" منزعجون قليلاً؛ لأن لهم شقيقة تشكل نشازاً وسط مشهد منسجم، فلقد تمكنت فاطمة من الحصول على مكانها في منزل إخوتها، وكان عبارة عن حجرة غير مريحة قرب السطح، غالباً ما كانوا ينسونها، وقد كان ابن عمها "أحمد" لا يزال هو السيد أيضا على أخواته حتى وهو غائب ومحتجب. كان حضوره في الدار محسوساً ومهيباً فكانت أخواته يتكلمن بصوت خفيض خشية إزعاجه، وتشكل حالة الخضوع دافعا لزيادة تسلط الأخ، وهذا ما حصل مع "أحمد" فلقد أصبح أكثر تسلطية... كان يفرض على أخواته أن يقدمن له وجبات الغداء والعشاء. أما "بشار" في رواية "ليلة الغلطة" فلم يعرف أن بتول هي أخته غير الشقيقة. حتى أنه نسي المساء الذي حاول فيه هتك عرضها، تلك الأخت السمراء، التي أصبحت تحتفظ بصور الزيارات الليلية

التي كان يقوم بها إخوتها من أبيها إلى غرفتها. كانوا يعتبرونها خادمتهم. يضربونها، يفركون قضبانهم على مؤخرتها، ثم يمضون من جديد بعد أن يلوثوها. لقد نسيت أسماءهم ووجوههم، لكنها تعلمت كيف تراكم وتصنف ذكرياتهم. كانت تصر أن تحافظ على تلك الذكرى الأليمة، حتى لو اختفت ملامح وجوههم.

الفصل السادس

الاغتراب الاقتصادي

يؤكد ماركس حتميّة اغتراب العامل عن موضوع عمله، فكلما زاد إنتاج العامل قل ما يستهلكه وكلما ازدادت القيم التي يخلقها تنخفض قيمته، وكلما ازداد كمال شكل ما ينتج زاد تشوهه وكلما ازداد الطابع الحضاري لما ينتج ازدادت همجيته وكلما ازدادت القوة الكامنة في العمل أصبح العامل عاجزاً وكلما توهجت الروح التي يودعها في العمل تقلصت روحه وغدا عبداً للطبيعة. "شاخت،47، 1980" ويعتقد ماركس أن الناتج يصبح شيئاً قوياً، غريباً معادياً ومستقلاً في علاقته بالمنتج حينما يكون إنسان آخر غريب وقوي ومعاد مستقل هو سيد هذا الشيء، وهناك قوتان معاديتان للمنتج تجعلان الناتج غريباً ومعادياً لمنتجه، الأولى هي "الآخر" الذي ينتج المنتج لأجله، والقوة الأخرى هي مجموعة القوانين الاقتصادية الرأسمالية. "شاخت،143، 1980" ويتمثل اغتراب الناتج عن العامل في انفصاله عنه من خلال تسليمه. "شاخت،145، 1980" ويصف ماركس العمل بأنه يعدو مغترباً حينما يكف عن أن يعكس شخصية المرء واهتماماته ويقع بدلاً من ذلك تحت سيطرة إرادة غريبة، أي تحت سيطرة شخص آخر. " شاخت، 146، 1980" فنزع إنسانية المنتج تعني التدني به إلى مستوى الحيوان كما يقول ماركس؛ لأنه ينتج تحت الحاجة العضوية المباشرة، وإنسانيته تنتزع بمعنى التدني به إلى مستوى العبد الهابطة من المستوى الإنساني بسبب تسليمه قوة عمله للآخر. " شاخت،160، 1980".

ويعد نظام الأجرة أحد أهم مسببات اغتراب العامل؛ للاتجار به باعتباره قوة عمل منفصلة عن الشخص، ويعامل العامل باعتباره أمرا خاضعا لقوانين السوق. ولعل أشهر مثل يشرح معنى الاغتراب هو اغتراب العامل المأجور الذى يعنى اضطراره لأن يتخلى عن حريته وجهده ووقته وإرادته مقابل أجر لصاحب العمل، من أجل إنتاج سلع لا يرغب فى إنتاجها، وفى ظل ظروف عمل لا يتحكم فيها، ولمستهلكين لا علاقة له بهم، فقوة عمله البدنية أو الذهنية مجرد سلعة مثمنة مطروحة فى السوق تتحكم فيها عناصر العرض والطلب بعيدا عن إرادته، التى أصبحت رهنا بإرادة من يدفع ثمنها. فالعامل كإنسان غير موجود بالنسبة للمنتجين، لا يظهر في حقل رؤيتهم، فهم يتجاهلون أدنى متطلبات إنسانيته.

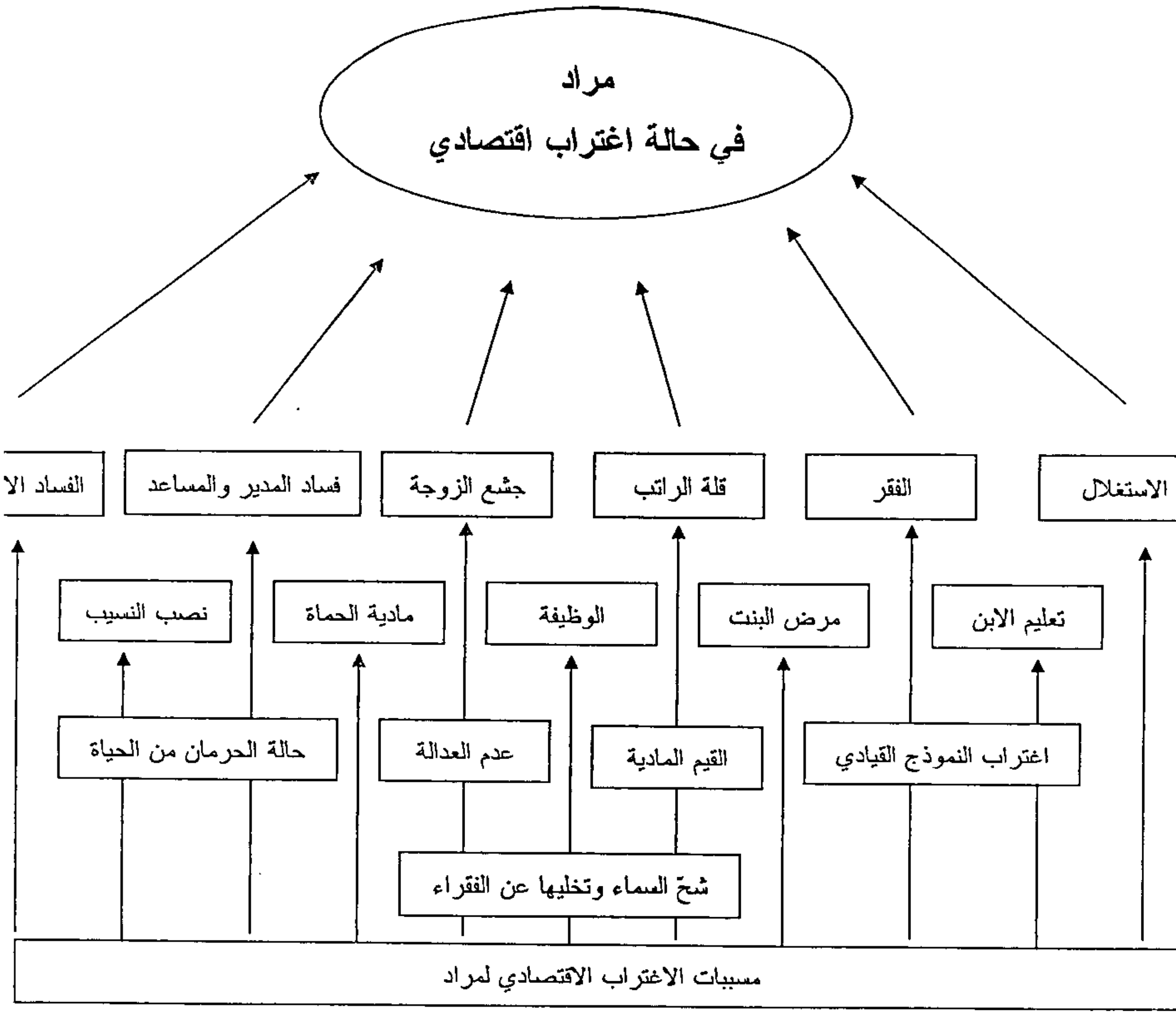
أما فيما يخص مسببات الاغتراب الاقتصادي، فلقد أفرد الطاهر بن جلون رواية "الرجل المحطم" لطرح هذه القضية، إذ نجد أنفسنا أمام كم هائل من مسببات الاغتراب

من جهة، و"مراد" من جهة أخرى، تلك الشخصية التي تقف عاريةً من أي أدوات تساعدها في مواجهة هذا الكم من مسببات الاغتراب: الفقر – المدير – المساعد – الزوجة – البنت – الابن – القيم المادية – أم الزوجة – النسيب – الوظيفة – فساد المجتمع – الاستغلال – عدم العدالة – الراتب – نهاية النماذج الفقيرة – شحّ السماء وتخليها عن الفقراء. يبدأ مراد حياته المهنية بأن يشتري سيارة تساعده على أداء وظيفته ومهامه اليومية؛ ليقع فريسة استغلال التجار، وليقضي بناء على ذلك عشر سنوات من عمره يسدد أقساطها التي لا تنتهي، وتعد زوجته "حليمة" من أهم مسببات اغترابه الاقتصادي، فحليمة هي أول من أوحى إليه بأن يطلب عمولة على كل إضبارة يوقعها، وتستمر حليمة بمقارنته بمساعده "الحاج حميد" رمز الفساد والرشوة، وذلك بأن تذكره دائما بمساعده الذي ينال راتباً يقل عن راتب زوجها، ومع ذلك فهو يعيش في فيلا فخمة ولديه سيارتان، وأولاده يتلقون تعليمهم في مدرسة البعثة الفرنسية، وعلاوة على ذلك، فهو يقدم لزوجته ما يكفيها لقضاء إجازتها في روما بينما يقدم لها مراد، الحبوب المانعة للحمل، ولا يتاح لهم أن يأكلوا اللحم سوى مرتين في الأسبوع.

ولم يستطع مراد الحاصل على أعلى الشهادات الأكاديمية الحصول على دخل يمكنه من الإنفاق على عائلته أو حتى على نفسه، مما يعزز لديه حس عدم العدالة الاجتماعية، ويكون أحد الدوافع للبحث عن طريقة أخرى غير مشروعة لكسب المال، وذلك كما فعل ابن عمه، الذي عمل مفتشا وقبض عليه بقضية رشوة، والذي عزا قبوله للرشوة إلى الرواتب الزهيدة التي تعطيها الحكومة للناس، فهي بذلك تدفعهم بطريقة أو بأخرى إلى الفساد وتناول الرشاوي، وتتكرر محاولات إغراء مراد بوساطة الرشوة؛ ليجد نفسه على مسافة قريبة من مغريات الحياة، ففلان يحاول رشوة مراد، لكن مراد يتأمله لحظة، ثم يبصق على الأرض، رافضا هذا المبدأ.

وتعكر أم زوجته المنافقة حياته وهي تحاول أن تغيظه بذكر عديله "سيدي العربي"، المحامي المشبوه الذي جمع ثروته من تعويضات حوادث الطرق بالاشتراك مع شركات التأمين، وكذلك ابنه الذي يرغب بمتابعة دراسته العليا ومراد لا يملك مصروف آخر الشهر، وكذلك مرض الربو الذي تعاني منه ابنته "كريمة" والذي يتطلب كما هائلا من النقود لعلاجه، فهل سيتيح مراد لولده البكر الوسائل الكفيلة بمساعدته على متابعة دراسته ؟ وهل سيؤمن له النقود اللازمة لدفع ثمن أخته المصابة بالربو، ولقضاء بعض العطل والإجازات له ولأسرته الصغيرة ؟، ويكثف الطاهر الدوافع الاقتصادية لاغتراب مراد عبر مشهد لا يستطيع فيه مراد أن يؤمن لنفسه لباسا يرتديه للذهاب إلى العمل، فعند نزوله من الحافلة تبين له أن جيب سترته اليمين قد تمزق. فلا يستطيع

المثول في المكتب وهو على هذه الحالة. **من الأفضل أن أخلع السترة، وأدخل مطمئناً، بصورة رياضية. ولن يفهم الناس شيئاً. ولكننا في فصل الشتاء، ومع ذلك، فلابأس، فمن حقي وضع سترتي على ذراعي** "الرجل المحطم،41"، فالفقر عاهة تصيب المرء، كما لو أنه ولد أعور أو أحدب، عاهة خلقية من صنع الطبيعة، ولا تشكل هذه المسببات حالة فردية لمراد وحده بل تمتد لتشمل المجتمع ونظامه الاقتصادي، فكلما ازداد الناس غنى في المدينة، أكثروا من إجراء الحسابات. فحماته على سبيل المثال، لديها آلة حاسبة في عينيها، فالعدالة أيضاً لا تحب الفقراء، على حد تعبير مراد، وهذا ما وعيه والد "ناديا"، عندما قال لها: **هنا أو في مكان آخر، في فرنسا أو في الجزائر، تعلمي ألا تكوني فقيرة. رجل بدون سند يسحق. تقولين لي أين العدالة ؟ هناك عدالة للأغنياء وأخرى للفقراء.**"أعناب،16"، ويؤمن النظام الاقتصادي في هذه البلاد ملاذا للفاسدين، إذ يتمتع اللصوص بالحماية، ويحظى المرتشون بالتشجيع، ويتلقى الناس الشرفاء التهديد والوعيد، كمقدم الرشاوي "ح.ح" ورفاقه من المرتشين والمتواطئين، الذين تعطيهم الحياة بالدين ولأمد طويل، وطويل جداً، دون أن ينزعجوا أبداً، أو أن يطالبهم أحد بتقديم الحساب عن أعمالهم أو بتسديد ما يستحق عليهم من ديون، ويغيب النموذج الاقتصادي بسبب النهاية البائسة التي يصل إليها كل من كان شريفا في عمله، فلقد عمل أبو مراد طيلة حياته، وها هو يجد نفسه وقد بلغ الخمسين من عمره فقيرا كما كان في بداية عمله، فالخلل خلل نظام وليس خلل أشخاص. ويوضح المخطط الأتي مسببات الاغتراب الاقتصادي لمراد والتي نجح الطاهر في تكثيفها؛ لتؤدي إلى دخول مراد حالة اغتراب اقتصادي كمرحلة أولى من مراحل بناء هذه الشخصية:



ويلقي النظام الاقتصادي الرأسمالي بالفقراء على قارعة الطريق، ليزيد الأغنياء غنى على حساب الفقراء، مفرزا بذلك طبقة المهمشين والمنبوذين والمشردين، ليحصر أولاء على أرصفة الطرقات أو في أحياء خاصة بهم، فالمدينة وسخة ومهملة في الأحياء التي يسكنها الفقراء، نظيفة ومعتنى بها في الأحياء التي يقيم بها الأغنياء، فلم يبق إلا المرج تعمره صفائح الزنك والمرايا المهشمة. مذ أثرت المدينة لفظت فقراءها على هامش الحياة، فالفقراء، لا يكتفى بتهميشهم وحسب في ظل النظام الاقتصادي الرأسمالي، بل ينظر إليهم ككائنات تشوه المشهد الحضاري للمدينة، لذا تقرر السلطات في رواية "ليلة القدر" جمعهم ووضعهم في حفرة بعيدا عن أعين الزائر الضيف،

ونسيانهم هناك، بشهادة الرجل الدي كان يحتضر في مزبلة المدينة، عندما جمعت السلطات الفقراء، والمتسولين، والمتسكعين، والمرضى في القاعة الكبيرة لمعرض الحيوانات، وأعطي الأمر بتنظيف المدينة، لأن زائراً مهماً، أجنبياً، كان سيخطو بضع خطوات في الشوارع. كان أولئك وجه البلاد القذر، ذلك الوجه غير المرغوب فيه. فكان لا بد من محو هذه الصورة، ونفي هؤلاء السكان، أي إخفاءهم، مؤقتاً على الأقل، فقط خلال الأيام القلائل لزيارة الأجنبي. وتم تنفيذ الأمر، وكدسوهم هناك ونسوهم. كلياً. لقد نسيو. فتقاتلوا فيما بينهم. وآخر باق على قيد الحياة منهم ملزم بأن يختفي لأن شهادته رهيبة. ويأتي صوت جدة السندباد " للا مليكة " مذكرة بالقرى التي تخلى عنها الله منذ أمد بعيد. إنها قرى فارغة، عارية، إنها قرى تعلم فيها الناس الانتظار، لا يحجب الفقر والجوع فيها النور أبداً رغم ما فيه من جمال، فقد كان هؤلاء الأطفال الذين يولدون على أرض صماء عقيمة يدوسها الدخلاء، يمثلون فترات قصيرة من الهدنة والراحة في مسيرة الموت الطويلة."صلاة الغائب،30".

أما فيما يخص القيم المادية، فيفضح "محا" القيم المادية التي تفشت في قومه، على حساب أنفسهم وكرامتهم، بقوله: **جهلتم من الحياة كل شيء. تظلون تعدون أموال الآخرين. وقد كفنكم الخنوع** "محا،27"؛ ليعريهم أمام أنفسهم المغتربة عنهم؛ بسبب جشعهم المادي، الذي يحولهم إلى أداة في يد الملاك و الإقطاعيين، بقوله: **أنت، على سبيل المثال، سيكون أجرك من الدأب على ما أنت فيه حدبة، ثم تهجرك زوجتك في رفقة ابن عمك المهرب. وأنت، إن لم تكف فإن ذلك الإقطاعي الكبير سيركبك كما يركب الدابة. سيقدم إليك خفيه لتلحسهما، وربما لاط زوجتك وقد أولته ظهرها إن سنحت الفرصة** "محا،27". وتكشف لنا زهرة في رواية "ليلة القدر" مفارقة في مشهد مساومة العم مع مغسلي والدها في نفس اللحظة التي يعلو فيها صوت المقرئ، فلقد تجادلوا مع عمها الذي ساومهم في أجرهم القليل. ولم يعد للقيم الإنسانية أو الوجدانية حضور في ظل تغلغل القيم المادية بين أفراد المجتمع؛ لذا هاجمت "حليمة" زوجها "مراد" عندما قدم لها باقة من الزهور؛ لعدم تقديرها للقيمة المعنوية التي تحملها هذه الباقة: **هكذا إذن، تنسى أن تشتري الخبز والحليب، وبدلاً من ذلك، تقدم لنا زهوراً.** "الرجل المحطم،55". وبطبيعة الحال ونظرا لتفشي القيم المادية، ستطفو بعض من مظاهرها وأدواتها كالفساد المتمثل في شيوع ظاهرة الرشوة، فالرشوة هي الكلمة العربية التي تشير إلى الفساد. إنها تنطبق على المواد التي تفقد جوهرها فلا تعود لها أية صلابة.

ولعلّ من أهم مسببات الاغتراب التي أوصلت الفقراء إلى هذا الحد من

الاغتراب الاقتصادي هي طبقة الأغنياء، الذين يحولون الإنسان إلى أداة تساعدهم على تحقيق طموحهم المادي، إذ يرى "محا" أن لهم كل شيء. القوة والمال. المال والعنف، وهم يسرقون بصفة قانونية، كاشفا "محا" بذلك عما تعانيه هذه الطبقة الغنية من اغتراب يتجاوز اغتراب الفقراء؛ بسبب تقديمهم المادة عن الروح، ليدخلوا بذلك أنفسهم في حالة من الجشع المسعور؛ بسبب تلك الملايين من الدنانير التي تقض مضاجعهم. يعدونها فتصيبهم الحمى. لا، بل أكثر من ذلك، يأخذكم الإسهال. إسهال مسعور. ويعترف مدير البنك لمحا، بجفاف القيم الروحية لديه، إذ يقول: **فأنا كالميت لا أتفاعل مع ما يحيط بي، لا بالنسبة إلى الأشياء، وإنما بالنسبة إلى الحساسية.** لم أعد أنعم ببهجة النفس **وغبطة الروح. أنا رجل وحيد** "محا،118".

الاغتراب الاستهلاكي

يطلق "تايلر" (TYLER*) جملته الشهيرة " The things you own, they end up owning you " أي أن الأشياء التي تسعى لتملكها، تتملكك في النهاية، كاشفا عن المعاناة التي يعاني منها المجتمع الغربي، الذي أصبح مستهلكا لما تنتجه المجرات المنتجة كالشركات المتعددة الجنسيات، ليجد الفرد نفسه أمام وهم الكمال الاستهلاكي، وليجد نفسه في النهاية أسير الديون والأقساط، مضحيا بكل قيمه الروحية مقابل ركضه الدائم لتسديد ما ترتب عليه، ولايزال الكمال يبتعد أكثر وأكثر لاستمرارية إنتاج السلع الاستهلاكية لضمان استمرارية الحفاظ على المستهلك في حالة ركض دائم، ليشترك "محا" و "تايلر" في هذه الرؤيا، عندما حاكم محا أحد الرجال بقوله: **ضاقت بك الدنيا فرحت تعد المال، تزوجت، أنجبت زوجتك طفلين ومنحك البنك قرضاً لتمكينك من بناء منزل. زوجتك هي الأخرى تعمل خارج المنزل. كبلتكما الديون المتراكمة فوق رأسيكما فصرتما عبدين. كلكم مكبلون. تطفح وجوهكم الكآبة.** "محا،27" فالأكداس من المال. كالجدار السميك يفصل بين الناس. المال يقتل، يقتل الحقيقة. المال أعمى، من الناس من سيموت من سوء الهضم. فالذهب أكلة يصعب هضمها، لتكشف لنا "زهرة" عن تخمر فلسفة خاصة بها، تستطيع أن تقابل القيم الاستهلاكية المحيطة بها من خلال تلك الفلسفة، إذ تقول: **نعم، التجرد من كل شيء، وعدم امتلاك أي شيء لكي لا يمتلكني شيء. حرة، أي مستعدة، سابقة على العقبات، وربما سابقة على الزمن، فليس للإنسان شيء في الأصل، هذا صحيح، وينبغي ألا يكون له شيء في النهاية، غير أنه ثبت في ذهن الإنسان الحاجة إلى الامتلاك: امتلاك دار، وأهل، وأطفال،**

الفصل السابع

الاغتراب الديني

يعد "فيورباخ" (Fellerbach) من رواد التنظير للاغتراب الديني، إذ يرى أن الإنسان وضع أفضل صفاته في الألوهية إلى أن أصبح الإله صورة الكمال وغدا الإنسان خاطئاً يفتقد الكمال بصورة لا يرجى لها البرء، إن الإنسان يجرد ذاته من كل ما هو طيب وقوي ليخلعه على الإله، وكلما جعل إلهه أعظم جعل نفسه أكثر ضآلة."شاخت،48،1980" ويؤكد فيورباخ أن الإنسان إذا ما أسقط نفسه في آخر مطلق، وإذا ما أسقط صوره وأحلامه وصفاءه في شخص من وحي خياله، أي من إبداعه الفني، فإنه يكون مغترباً "حنفي،116،1979"، ويرى هيجل أيضا أنّ الدين المسيحي يريد تعليم الناس أن يكونوا مواطني السماء، يوجهون أبصارهم دائماً إلى أعلى، وهذا السبب في أن العواطف الإنسانية تصبح بالنسبة لهم غريبة (Fremd) " رجب،119،1978" ويشكك هيجل في مشروعية الدين، عند تناوله قضية (الوضعية) (Positivitaet) في الدين إذ يرى أن الدين يكون وضعياً عندما يتأسس على سلطة خارجية عن الفعل، و يكون المذهب وضعياً عندما لا يعترف بقدرة العقل على المعرفة "رجب،128،1978"، فالدين والسياسة قد لعبا لعبة واحدة، إلا إن الدين قد علم الناس ما أراد الطغيان أن يعلمهم إياه، وهو احتقار الإنسانية وعجز الإنسان عن بلوغ الخير."رجب،1978، 125"، ويرى (فيورباخ) أن الدين هو حلم الروح الإنساني، ولكن الحلم لا يكون في السماء بل على الأرض "حنفي،48،1979"، ولا يتم الكشف عن الاغتراب إلا من خلال فلسفة الدين، فأساس الاغتراب هو الاغتراب الديني "حنفي،44،1979"، فكل وجود مكتف في ذاته، كل موجود له إلهه، أي وجوده الأعظم في ذاته "حنفي،50،1979"، فالاغتراب الديني هو انحراف الإنسان خارجاً عن ذاته ومتعالياً عنها، ويعزو فكرة استمرارية وجود الله -كموجود ذهني- إلى انتصارنا على الوثنية الحسية الخارجية، ولكن الصنم الحسي تحول إلى وثن عقلي يعزى إليه الوجود "حنفي،54،1979"، فالله ليس ماهية عقلية مجردة أو مبدأ عقليا خالصاً ولكنه قانون خلقي أو مبدأ عملي يظهر في سلوك الإنسان الأخلاقي "حنفي،54،1979"، فلقد كان الله إلهاً إنسانياً قبل أن يصبح إلهاً فعلياً "حنفي،55،1979"، فحيث تكون حياة السماء حقيقة تكون حياة الأرض كذباً، وحيث يكون الخيال موجوداً يصبح الواقع عدماً، وتفقد هذه الدنيا قيمتها من أجل السماء، والإيمان بقيمة السماء هو انعدام لقيمة الأرض "حنفي،62،1979"، ويقول مراد وهبة في كتابه "الاغتراب والوعي الكوني "دراسة في

هيجل ماركس وفرويد" إن الاغتراب السياسي عند (هيجل) يلازمه اغتراب ديني؛ لأن الفرد حين يغترب سياسياً يلجأ إلى الاحتماء في طبيعة أبدية تجاوز ذاته.

ويعد الاغتراب الديني أحد أشكال الاغتراب التي تعاني منها شخصيات الطاهر، الفقيرة منها والمظلومة على وجه الخصوص، إذ تشكل استمرارية اغترابها دافعا لاغترابها الديني، الذي تدخل الشخصية فيه بعد أن تغلق الطرق المادية الدنيوية في وجهها، ولا يقدم لها إيمانها أي مخرج وجداني؛ لتنتقل من حالة دينية أو عقدية إلى حالة مجاورة، وقد يعني الاغتراب الديني نوعاً من الاغتراب عن الحس الديني الطافي على سطح الشعور والتحول إلى العمق الصوفي، أو رفض القيم الدينية.

وتعيش معظم شخصيات الطاهر في مجتمعات تعتمد الزراعة كمصدر أساس لدخل الأسرة، وتعيش أيضا حالة من القهر والفقر الذي يفرضه النظام الإقطاعي أو النظام الرأسمالي؛ لذا فالسماء هي الملجأ الوحيد الذي يضمن لها الاستمرارية بالحد الأدنى من المعيشة، وتتحول لذلك أنظارها إلى السماء بالدعاء والرجاء لنزول المطر، وبعد حالة الانتظار الطويلة تجد الشخصيات أن ملجأها الوحيد قد تخلى عنها أيضا في أشد حالات احتياجها إليه، لتجد نفسها عارية في الطرف المقابل للسماء الشحيحة والأرض الظالمة، ولتبدأ حالة من فقدان الإيمان، وليجد "مراد" نفسه متسائلا عن هذه القضية، بعد تعرضه لكل مسببات الاغتراب التي تجاوزت الاثني عشر سببا، فلقد كان يقول في سره: **إن وضعي فيه مزيد من البؤس، وهل الذنب ذنبي إذا كانت جميع المواد والحاجيات ترتفع أسعارها وإذا كان الأغنياء يزدادون غنى بينما يظل الفقراء، أمثالي، يقبعون في فقرهم ؟ هل الذنب ذنبي إذا كان الجفاف والقحط قد زادا من فقر الفقراء ؟ ما العمل ؟ هل أسرق ؟** "الرجل المحطم،9"، فالسماء لا تعطي شيئاً ولا حتى المطر. السماء بخيلة وتسخر من الوجوه التي تلتفت نحوها. ولا تهتم بها وأية مشقة في أن يكون المرء واضح الرؤية وحصيفاً إلى الحد الذي يجد معه تبريرات غير مأمولة لمساوئ وقباحة المجتمع، قباحة العصر، قباحة البشر وقباحة الموت، ويعود "مراد" إلى التفكير بالمطر الذي نسي بلاده هذه السنة. لكنه أصبح متفائلاً، ويعتقد أن البلاد ستتغلب على هذه المحنة. إذ توحّد مع البلاد، واعتبر نفسه مماثلاً لها، قائلاً في سره: **ولكن كيف يحدث أن تمطر السماء في إسبانيا ولا تمطر في بلادنا** "الرجل المحطم،60"، ويكثف الطاهر هذه القضية عبر شخصية "سليم" في رواية "ليلةالغلطة"، حينما يطالب أن تسير مظاهرة للمطالبة بالمطر. لأن السماء تمطر في إسبانيا، وليس في المغرب. ولم يحتمل جد عائشة في رواية "محا" شحّ السماء، فلقد أصبح يهمل الصلاة. وعندما فاجأته "عائشة" في يوم من أيام رمضان وهو بالحقل وجدته يأكل ولما يحن موعد الإفطار.

فطالما ردد لها أن السماء نائية وأن وطنه الأزلي هو الأرض، وكثيرا ما اشتد غضبه فأخذ يلعن السماء التي جحدت عن الفلاحين غيثها. وأصبح يسب الفلاحين الصابرين على ظلم السلطة، المستسلمين لبؤسهم، المغتصَبين باسم الوطن وباسم الله. أما عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" فكان يرى أن القدر قد استخدم كثيرا من حصر الصلاة، التي كدست عليها تلك الأجساد الجائعة، التي كانت قد غادرت الواحدة تلو الأخرى الأرض القاحلة لكي تأتي لتتسول أي شيء عند مدخل المدينة الكبرى. فالقدر هو السماء البخيلة، ورجال تحت رحمة رجال آخرين.

لتتخلى هذه الشخصيات عن إيمانها ولا تعود تتوجه إلى السماء لنجدتها، بل تصل إلى الفلسفة الوجودية بالارتداد إلى الذات والبحث عن مخلص داخلي يمكنها الاعتماد عليه، كعبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، عندما كان جالسا على حجر، في أعلى جبل عرفات. ينتظر غروب الشمس. وحيداً. هو والحجر وربما مليون نسمة، الجميع وقوف، الأنظار متجهة نحو السماء. وكان محاطا بكتل بشرية لا يراها. ينظر إلى الحجر ولا يتوصل لمعرفة لون الأرض. أما في قرية الكيلو متر العشرين في رواية "صلاة الغائب" فنلمح أن الناس يعيشون حالة ارتداد عكسي بتوجههم إلى الأرض، وتقترب هذه الفلسفة في التوجه إلى الأرض إلى فلسفة الهنود الحمر في عقيدة "الأرض الأم"، فالناس في تلك القرية صاروا لا يرفعون عيونهم إلى السماء لكنهم في كل ليلة يلقون سمعهم ويستمعون إلى صوت الأرض.

وتصل بعض الشخصيات التي تعيش معاناة الحياة منذ قدومها إلى هذا العالم حالة يقين بتخلي الله عنها، "كأم محا" في رواية "محا المعتوه" والتي كانت تقول لابنها: **مهما ارتفعت عيون الناس فإن السماء تبقى فوق ذلك** "محا،134"، وكذلك الشخصية الرئيسة لرواية "يوم صامت في طنجة"، والذي يحاول إقناع زوجته بالتوقف عن الدعاء؛ لأن دعواتها من وجهة نظره لن تصل إلى السماء. إنها ترتطم بالأسقف. إذ تشقق السقف من كثرة دعائها. ويتجاوز اعتقاد الشخصية بتخلي الله عنها إلى الاعتقاد بسخريته من حالة المعاناة التي تمر بها، كما توصل إليه السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة"، عندما صرّح أن العناية الإلهية كانت غير مبالية بمصير السجناء. كانت تسخر منهم، وكان يسمع ضحكات مدوية وثورات غضب صمت السماء الداكنة، التي تكاد لا تهديهم ولو علامة واحدة. وتعتقد بالمقابل أن الله تخلى عنها لصالح الأغنياء، كمراد؛ إذ يقول: **كنت متحضراً، لكن فقيراً، طيلة حياتي، فنحن فقراء، أباً عن جد. ولكن الله ليس بجانب الفقراء** "الرجل المحطم،108"، وكالحرفيين في رواية "حرودة"، أولئك الذين فسيلتقون في مغارات مظلمة، حيث سيحفرون حداً فاصلاً بين أولئك الذين

اصطفتهم السماء وبين الذين لعنتهم. أما "أم محا" في رواية "محا المعتوه"، فلا تؤمن فقط بتخلي الله عنها، بل تؤمن بوقوفه ضدها عبر ذلك القدر، الذي ترمي به السماء ثقيلاً ومغبراً فوق رؤوس الفقراء والمحرومين؛ لتصل إلى الإيمان بمحاكمة الناس والسماء على ما ارتكباه بحق الإنسانية، فالجوع حفر الوجوه، والأيدي العارية من اللحم حفرت القبور. وعمرت ليالي المدينة بأشباح يسيرون مترنحين حتى القبر الجماعي حيث تنعقد المحكمة الأولى التي تحاكم فيها الطفولة ذات العيون المطفأة، الناس والسماء. ولتقدم حياة "زهرة – أحمد" في رواية "طفل الرمال" داخل دفتي كتاب يحمله الراوي ويطلق عليه مسمى (الطبعة الشعبية للقرآن)، ويحمل هذا المسمى معاني مشعة، فلماذا سماه طبعة شعبية ؟ ألأن سيرة "زهرة – أحمد" تشكل حالة قداسة ؟ أم لأن النسخة الأصلية للقرآن لم تلتفت إلى أمثال هؤلاء المعذبين في الأرض ؟ فقرروا أن يكون لهم قرآنهم الخاص بهم !.

وتعد التربية الدينية الخاطئة أحد أهم أسباب اغتراب الشخصية عن دينها، فتبدأ منذ الطفولة عملية ضخ المفاهيم والقيم الدينية من قبل الأهل، ومن أحد هذه المفاهيم: مفهوم (الترغيب والترهيب) لتضخ من خلاله الصور المخيفة عن الإله وطرق تعذيبه لمن يخالف أمره؛ لزرع الخوف الديني في الأبناء لتكتمل صورة (الإله – السلطة) بكل تشويهاتها في عقول الأبناء، ومثالنا على ذلك التربية الدينية التي تلقاها عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، فلقد كان يخاف من أن يراه أو يسمعه الله، وعندما يحدث له أن يذكر اسمه في دورة المياه. كان يستولي عليه الذعر، لأنه قيل له أنه موجود في كل مكان، لتبدأ آلية التساؤل لديه عندما يقول: **لا بد أن الله كان لديه من الأعمال أكثر مما ينبغي في أماكن أخرى، لكي يأتي ويعطي صفعتين عقوبة لصبي يشك بوجوده في كل مكان. قضيت النهار بطوله في الصندوق. كنت انتظر لكنه لم يظهر أبدا** "الكاتب العمومي،31" فعندما كان طفلا كان أهله يجبرونه على تأدية الصلاة. فكان يؤديها خوفا من العقوبات المذكورة بالتفصيل في القرآن التي يخص بها الكافر، والمسلم السيء: جحيم أبدي، جهنم لا نهاية لها، صلوات ترد مطبوعة على صفحات معدنية سخنت بالنار حتى أصبحت حمراء، وقصة النعجة المعلقة بالمسمار كانت تلاحقه وتلازمه أينما ذهب. كان يرى نفسه، وقد سلخ جلده، معلقا في بسطة دكان لحام، رأسه إلى أسفل، بادي الخصيتين، منتظرا من يشتريه لكي يلتهمه. وكان الأولى من ذلك بث مفاهيم (الترغيب والتقديس) لخلق دافع الانقياد لمن يستحقه، ليصل مفهوم (أعبد من يستحق أن يعبد)، وليس مفهوم (أعبد من أخاف من بطشه)، لنفي النفعية والمادية في العلاقة مع الرب، فهل ستنقاد الشخصيات لمعبودها – الذي تخاف من عقابه – إن انتفت أسباب

خوفها ؟، وهل ستنقاد الشخصيات لمعبودها – الذي تطمع بما عنده – إن انتفت أسباب طمعها ؟، أو بصورة أخرى هل ستنقاد هذه الشخصيات إلى الله لو لم يكن هناك جنة أو نار ؟؛ لذا نلحظ حالة الترهيب الديني التي تعرضت لها "زهرة" تهدد بالظهور ثانية في حياتها، فلقد كانت تصارع الشعور بالذنب، والدين، والأخلاق، والأشياء التي كانت تهدد بالظهور ثانية.

وتعيش بعض من شخصيات الطاهر نوعاً من الاغتراب عن الحس الديني الطافي على سطح الشعور، بتحولها إلى العمق الصوفي كما وصل "أحمد سليمان – السندباد" في رواية "صلاة الغائب"، فلقد كان قد قرأ جميع الكتب وكان يحفظ القرآن، وكان في إمكانه أن يتلو الأربع عشرة ومائة سورة التي يتضمنها القرآن دون أن يعثر مرة واحدة، وكان طالباً لامعاً في جامعة القرويين. كان يريد أن يصبح شيخاً وعالماً، يريد أن يكون عالماً مفتوناً بالأمور الغامضة والأمور التي لا تدركها الأفهام وكان معجباً بعالم صوفي كبير هو الشيخ "ماء العينين" الذي يعرف جيداً كتابه الصوفي "**تعت البدايات**" كان يستشهد بقول أبي بكر "**العجز عن الإدراك إدراك**"، لقد قالوا عنه أنه يهذي وأنه يذكر شواهد ملحدة لها علاقة واهية بالتصوف. وهو نفسه ينتسب إلى فكر ابن عربي والحلاج، فقد كان أحمد سليمان يقول:"**أنا الشك**"؛ لذا أبلغ الشيخ المسن والده بخطورة مراجع ابنه. فالصوفية تحرف دوماً روح دياناتنا. فهو يستشهد بالحلاج وبالحسن البصري وبالغزالي وبابن عربي وبالشعراء الزنادقة من أمثال السكير أبي نواس، ولقد استنكر زعيمنا محمد الخامس ذلك النوع من الضلال وقال: **إن التصوف ترف لا يمكن أن نسمح به لأنفسنا، بل نحن مدعوون إلى مقاومته لأن اللجوء إلى أبراج عاجية خيانة وجريمة في حق الوطن خاصة عندما يحتاج إلى جميع أبنائه لمكافحة الاستعمار وعنهجية الدخلاء، إن الخلاص الفردي ليس من شأننا. فهو ترف لا يلجأ إليه إلا من ساء تفكيره وفقد إيمانه بالله وبالوطن** "صلاة الغائب،70/69"" بل كان بعضهم يتهجمون على أحمد ويعيب عليه موقفه المتعالي، باستثناء جمال، الذي كان يكتب شعرا، وكان أحمد أول من يقرؤه. وهي نصوص باطنية، عنيفة في اندفاعها الصوفي، تكاد معانيها تنغلق على الأفهام، وعندما يكحل جمال عينيه فان نظرته تكتسي دلالة خفية على القسوة، وكان يتلاعب بذلك خفية في ذلك المجتمع الرجالي المعتز بقوة رجولته حيث يعتبر التظاهر بالرجولة أمراً مزرياً. كان جمال يمثل العنصر النسائي في تلك الجامعة التي تأتي الطالبات إليها متلحفات في "حائكهن" كالمومياءات اللائي محون أجسادهن، فلقد كان أحمد يهوى جمال هوى السر والصمت. ووصل إلى التصوف كذلك "زهرة – أحمد " في رواية "طفل الرمال" عندما صرحت أن الإسلام الذي تحمل بين

جوانحها نادر الوجود. ولكنها كانت حريصة ألا تصرح للملأ بما وصلت إليه من اعتقاد، لإيمانها أنها إن حادثتهم عن ابن عربي والحلاج فسوف تجر على نفسها المتاعب

وقد تفقد بعض الشخصيات إيمانها لعدم مقدرتها منفردة على مجابهة ما يواجهها من مآسي، وتتعدد أسباب فقدان الإيمان، فمنها: عدم مساعدة الله لها ساعة احتياجها إليه، ومثالنا على ذلك " عدم مساعدة الله لكنزا وبتول وهدى ساعة اغتصابهن في رواية "ليلة الغلطة"؛ فلم تعد كنزا تؤمن لا بالله ولا بالشيطان، أما هدى فغدت لا تؤمن بشيء؛ لانها أكثر شباباً من أن تؤمن على حدّ تعبيرها، فحين كانت صغيرة كانت تظن أن الله موجود في كل مكان. ولكنها في اليوم الذي اغتصبت فيه دعت الله ولم يأت، لتغير هدى دينها بعد أن استغلت من رجل الدين، إذ أصبحت تصلي للأشجار والنباتات، لنور السماء والرياح، للقمر، للشمس وصوت الماء، وتتخلى بعض الشخصيات عن إيمانها للتحرر من قيود الدين "كبلال" في نفس الرواية السابقة والعجوز أنا ماريا أرابيلا في رواية "نُزل المساكين"، فعندما فقد بلال إيمانه اكسب جانبا من الوضوح، أما العجوز أنا ماريا أرابيلا فتعتقد أن الدين لا يفعل سوى أن يعقد الحياة، ولذا قررت التحرر منه.

ومن مسببات اغتراب بعض الشخصيات عن دينها كشخصية "مراد" في رواية "الرجل المحطم" تلك الصورة السلبية التي تشكلت عن الدين؛ إثر ارتباط القيم الدينية بالقيم المادية، وإثر تجيير الأغنياء الدين لصالحهم؛ كغطاء لما يقومون به من فساد، فالراتب بالنسبة للحاج حميد ما هو سوى ستار رمزي، إذ ليس بهذا الراتب الذي لا يزيد على بضعة آلاف من الدراهم، يستطيع دفع نفقات رحلاته إلى أوروبا، وسفره، مرة كل سنتين على " مكة المكرمة " لأداء العمرة. وكذلك يعد إنفاق الأغنياء للفقراء بدافع الخوف من الدعاء الموجه إلى السماء، الخوف من أن يجدوا أنفسهم على أحد المقاعد تحت المطر والبرد. وكذلك ما وصل إليه القنصل الأعمى من قناعة تجاه الأغنياء، فلقد تلا الآية الثانية من سورة " المنافقون " **(اتخذوا أيمانهم جنة فصدوا عن سبيل الله إنهم ساء ما كانوا يعملون). مؤمنون متعصبون أو منافقون. لا يهم، إنهم يتشابهون وليست لي أية رغبة في معاشرتهم، أنا أعرفهم جيدا. لقد تعاملت معهم من قبل، إنهم يستندون إلى الدين للسحق والهيمنة وأنا أستند حاليا إلى الحق في حرية التفكير، وحرية الاعتقاد أو عدمه. هذا لا يعني سوى ضميري. لقد سبق أن تفاوضت بشأن حريتي مع الليل وأشباحه** "ليلة القدر،60".

الفصل الثامن

الاغتراب الوجودي

يقسم رائد الوجودية (سارتر) في كتابه "بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية " ثلاث مناطق رئيسة للوجود الإنساني "الوجود في ذاته، والوجود لذاته، والوجود للآخر" فأما الوجود في ذاته فهو وجود الأشياء، أو وجود العالم، إنه باختصار – الوجود المادي، أما المنطقتان الأخريان فتتعلقان بالوجود الإنساني، لكن الوجود لذاته هو الشعور أو الوعي منظوراً إليه في ذاته وكأنه في حالة انعزال (الكوجيتو)، والوجود للآخر هو أيضاً الشعور ولكن منظوراً إليه من حيث رؤية الآخر له، أي من وجهة نظر اجتماعية. "رجب،44، 1967"، ويرى سارتر أن كل التحديات والعقبات والتحديدات لحريتنا من صنع أنفسنا وتظهر معنا "رجب،50، 1967"، فالصخرة التي تبدي مقاومة شديدة حين أريد نقلها، ستكون على العكس، مساعدة ثمينة لي إذا أردت الصعود إليها لتأمل المنظر من حولها."رجب،50، 1967"، ويرى أيضا أن تجربة (الكوجيتو) التي تحقق الوجود المستقل للآخر، هي تجربة أن يكون المرء منظوراً بواسطة الآخر، فالآخر من حيث المبدأ هو من ينظر إلي وعلى هذا فإن نظرة الغير تصبح عنصراً مؤلفاً للعلاقات الأساسية المتبادلة بين الموجودات الإنسانية كمن يتلصص من خلال ثقب باب ففي هذا الموقف يشعر فجأة أنه منظور إليه من الآخر، وبهذه النظرة يصبح شخصاً يعرفه إنسان آخر، يعرفه في وجوده الباطن الداخلي، وهو هذا الوجود الذي يراه الآخر، إن إمكانياته الخاصة تسلب منه، فهو لا يستطيع أن يخفي نفسه حيث أراد الاختفاء، ولا يستطيع أن يعرف ما يود معرفته، ويصير لعالمه معنى جديد، فعالمه يصبح وكأنه عالم الآخر، وكما لو كان وجوداً تحت تصرف الآخر، إن نظرة الآخر حولتني إلى موضوع، إلى شيء، تحول وجودي إلى "طبيعة" تسلب إمكانياتي وتجعلها منفصلة أو مغتربة عني "فإذا كان ثم غير.. فإن لي خارجاً ولي طبيعة وسقوطي الأصيل هو وجود الآخر " رجب،46، 1967"، فكوني أجيء إلى العالم بوضعي حرية تواجه الآخر معناه أنني أجيء إلى العالم بوصفي إنساناً مستلباً "رجب،47، 1967"، فلا أهمية للآخر عندي إلا بالقدر الذي يكون به ذاتاً أخرى "رجب،47، 1967"، ويرى (فتشه) (1749 – 1814) أن اغتراب الأنا لديه هو خالقها لعالم مجرد لا حياة فيه ولا صراع. "حنفي،41، 1979"

ويرى تيلش أن حالة الوجود هي حالة الغربة... إن الإنسان على نحو ما ليس موجوداً كما ينبغي له جوهرياً أن يكون، فهو مغترب عن وجوده الحقيقي

"شاخت،269،1980"، ويرجع (تشيليش) التحول الجوهري للحياة الدنيا إلى شر وجودي هو سمة عامة لحالة الاغتراب "شاخت،271،1980"، أما (هيجل) فيرى أن الطبيعة ليست سوى صورة مغتربة ذاتياً من الروح أو الفكرة المطلقة – مؤكداً رأي أفلاطون القائل بأن عالم الطبيعة ما هو إلا صورة ناقصة عن عالم كامل سام، هو عالم الأفكار والمثل "رجب،87،1978".

ويتعرض رائد الوجودية (كير كيجارد) في كتابه "العصر الحالي،1846" إلى قضية اغتراب الإنسان الحديث من خلال نقده لضياع الفرد في داخل الحشد وفقدانه لتفرده وحريته، ويرجع(فروم) ذلك إلى التضحية بالفرد من أجل قوة مجردة هي قوة الجموع، ويرى أن السبيل الأوحد أمامنا هو أن نفرض على ذواتنا العزلة، فهذه العبودية الجديدة التي يتحدث عنها (كير كيجارد)هي جزء لا يتجزأ من عملية الاغتراب، فانفصال الإنسان عن ذاته، أو عن غاياته الأساسية، أو عن جذوره قد نتج عن ارتباطه بعالم غريب يسير على وتيرة واحدة. إن عبودية الإنسان الحديث وفقاً لما ذهب إليه كير كيجارد تحدث بسبب خضوعه للامتثال، وبسبب تخليه عن حريته الشخصية ليضعها تحت بتصرف الآخرين على النحو يؤدي إلى ضياعه في القوة المجهولة أو الجمهور."حماد، 63،1995"، ولا ينتاب "رسو" الشعور بالوحدة إلا عندما يكون في وسط الحشد والجمهور."رجب،74،1978"؛ فالوجودي مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه في زحام الحياة اليومية، ولم يعد يشعر بالأنا بل أصبح يشعر باللا أنا، واللامنتمي مغترب لأن حضارته الروحية داستها عجلات المجتمع الصناعي التكنولوجي، ولم تعد نتائج أعماله ملكاً له بل تجاوزته وأصبحت شيئاً غريباً عنه، والميتافيزيقي مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا في عمله ولا في الآخر، مما جعله يسقط ذاته وعلى إله تصوره موضوعاً مطلق القدرة والقوة فإذا به يتحول إلى قوة موضوعية غريبة عن الإنسان."العشري،1971، 43 " ويبحث (كير كغارد) عن حقيقة وجوده بقوله " إن أكثر ما يثير اهتمامي أن أجد حقيقة، حقيقة ولكن بالنسبة إلى نفسي أنا، أن أجد الفكرة التي من أجلها أريد أن أحيا وأموت "سارتر،دت،27"، وما هذه الحقيقة إلا التصميم المشترك على اتخاذ وقفة البداية من تحليل التجربة المعاشة،أي البدء من الإنسان بدلاً من مجرد اتخاذه نقطة للوصول، وعدم اللحاق به إلا بعد بحث يبدأ من طريق مجرد: يبدأ بالله والعالم والوجود والمجتمع وقوانين الحياة "جوليفيه،1988،8".

أما بالنسبة للوجودية والأدب فترى (بوفوار) أن الرواية وحدها قادرة على الكشف عن دفق الوجود الأصيل، وفي واقعه الكامل والزمني من الوجودية

"سارتر،دت،13" وهذا ما نلمسه في مسرحية "وفاة بائع متجول،1984" (لآرثر مللر) عند الأب (ويلي) بتنقله الدائم الدال على الغربة المنتهية بموته، ونلمسه كذلك في عبث انتظار الشخصيات في مسرحية "في انتظار جودو" لــ(صاموئيل بكت)، خاصة عندما يكون الشيء المنتظر لا وجود له أصلاً أو لا معنى له، بل لا هيئة له، إنها مسرحية اللامنطق في عالم يتظاهر بالمناطق وفي داخله فوضى مرعبة."بيان الثقافة،2001،73" وكذلك نلمسه عند بطل رواية (وات) لــ(صموئيل بكت) فهو شخص مسكون بالريبة والشك، يفقد الطمأنينة، لا يمسك بضبطها إلا حين يدرك أن عليه التخلي عن البحث في المعنى."بيان الثقافة،عدد2001،56"، فتشبيه المدينة بالغابة الطبيعية أو الغابة الخرسانية كما يقول (برخت) في أحد قصائده، مردود إلى الإحساس بالوحدة وهذا الإحساس يكمن في ظاهرة الاغتراب التي تكمن في عدم قدرة الإنسان البدائي على السيطرة على الطبيعة وتطويعها لاحتياجاته. "أبو سنة،158،1979" وتطال الغربة الوجودية الأشياء المتعلقة بالشخصية، فهذا بطل قصة "الشمس تشرق من الغرب " يقول: المدينة ليست لي، وحتى الأشياء الصغيرة فيها محرّمة وملوثة على نحو ما، فثمة غربة وجودية أو منفى داخلي يمكن أن يعزل الفنان عن العالم، خصام أو اشتباك يشير إلى انعدام التكيف أو التلاؤم مع المحيط الخارجي المضاد للحلم، فالوعي يبعث الحياة، والعدم، واللامعقول، اللامبالاة، الرفض، التمرد، اليأس، الاغتراب، كل هذه الموضوعات إنما تشكل عالم الوجودية."أسعد،1976،8" وهذا ما نلمسه بالرفض الكوني عند المنبوذين أو المهمشين.

ويعد هذا النوع الاغترابي أهم الأنواع السابقة جميعها؛ أولاً: لأنه قد يكون نتيجة سببية لها، وثانياً: لأنه ينتج من عمق فلسفي رؤيوي فاحص؛ فعندما تعي الذات البشرية قدراتها وتعي مفردات عالمها الداخلي وعندما تبني موقفاً داخلياً يعتمد رؤية ذاتية وتتوجه بكل هذا إلى العالم وإلى فحصه بأدواتها التي أتقنتها، تدركه وتدرك تناقضاته وتعي مكوناته، ولأن الذات التي تقتحم العالم ذات متميزة قادرة، فإنها تحاول الفعل فيه وتحاول ترتيبه وفق موقفها الذي كونته، ولكن عندما تكون المحاولة فردية أمام سطوة العالم وأمام سطوة تناقضاته التي لا تقف عند حد، وإنما تدأب على أن تتراكم إلى درجة الإحساس بأن التناقض في العالم لازم تكويني في أصل الوجود، كذلك الذات المبدعة لازم تكويني في الرد على هذه التناقضات؛ لخلق التوازن الواجب، ولكن هذه المعادلة تختل دائماً لصالح تناقضات العالم ولا تستطيع الذات الصمود واستمرار المواجهة، ينطرح العالم خارج الذات وتحدث المقاطعة النهائية بين التراث والعالم وهي مقاطعة نهائية؛ لأن العالم لا ينهي تناقضاته ويعود ليسير وفق مطمح الذات؛ لذلك تبقى القطيعة

قائمة دائمة أبدية. "حسين،199،1999" فالاغتراب الجماعي، اغتراب روحي عن العالم ومكوناته، وعن القيم الإنسانية وعن واقعه حتى عن ذاته، فالشعب بأكمله يعود إلى حالة البداية الإنسانية في البحث عن اللقمة وتواجهه حالة من القيم اغترابية لا يستطيع استيعابها في ضميره الحضاري والقيمي فتهتز الروح الحضارية وتختل مقولة القيم في العالم ويظهر الإنسان من جديد خائضاً صراع البقاء الذي بدأه بدء الوجود البشري على الأرض، وترتد الإنسانية إلى المرحلة البشرية الأولى وتغترب عن كل منجزاتها من القيمة والأخلاق "حسين،1999،208".

ويرى (كولن ولسن) أن اللامنتمي هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه "ولسن،اللامنتمي،5،1979"، فالجو الذي يتميز به عالم اللامنتمي المعاصر، جو كريه جداً، فهؤلاء الأشخاص لا يرفضون الحياة فحسب، وإنما يعاديها كثير منهم، إن عالمهم المجرد من القيم هو عالم أشخاص بالغين، في حين أن عالم الطفل أنقى، عالم فواح بالأمل " ولسن،اللامنتمي،51،1979"، وهذا ما نلمحه عند (كيتس)، الذي يشعر وكأنه ميت منذ زمن، وأنه إنما يعيش الآن حياة ما بعد الموت "ولسن،اللامنتمي،13،1979" ويعتقد بطل باربوس أن اللامنتمين لا يملكون شيئاً ولا يستحقون شيئاً "ولسن، اللامنتمي،81،1979"، ولقد تجنب (لورنس) المخلوقات العادية؛ لأنها تمثل فشله في الحصول على العقلية الحقيقية " ولسن،اللامنتمي،1979،88"، و لا يعرف اللامنتمي ذاته، فقد وجد ذاته، إلا إنها ليست ذاتا حقيقية، لذا ينحصر هدفه بإيجاد طريق للعودة إلى نفسه "ولسن،اللامنتمي،173،1979" وهذه المعضلة المسماة "باللامعنى" قد ألقت إلى الوجود الفلسفة المعروفة بالوجودية، والتي لم تستطع أن تعوض عن الفقدان، بل أكدت تشخيص المرض، وما الشعور بهدف كوني إلا كذبة اختلقها الدين، فالإنسان يؤمن بأن ذاته مهمة وفريدة أيضا ، لكي يوثق نفسه من معرفة الحقيقة المؤلمة، التي تبرهن بأن ذاته لا هي مهمة ولا فريدة.."ولسن، ما بعد اللامنتمي،15،1987"، وأما بالنسبة لسارتر فهناك ثلاثة أنواع من الوجود، هي:

1. الأشياء التي لها وجود بذاتها.
2. البشر الذين لهم وجودهم لذاتهم،لأن الوعي موجود لذاته، بعكس الأشياء.
3. البشر الذين لهم وجود لغيرهم، والذي يعني أننا موجودون بالنسبة للآخرين، وتقديرنا لأنفسنا يأتي كما يظنه الآخرون فينا "ولسن، اللامنتمي،127،1979"،

و يعترف علم النفس الوجودي بأن الخلل العصبي ليس نتيجة سوء تكييف الإنسان في المجتمع، بل في الوجود كله، ويؤمن علم النفس الوجودي بأن أضمن طريقة للقضاء

على الخلل العصبي هو إنارة الإحساس بهدف خلاق يحمل المعنى في داخله "ولسن،اللامنتمي،169، 1979".

الولادة (الوجود)

تعد الولادة من أهم أسباب اغتراب الشخصيات في روايات الطاهر؛ إذ تقحمهم هذه الولادة في عالم سيهيئ لهم كل دوافع اغترابهم، ليجدوا أنفسم في عالم يمثلون فيه عددا زائدا، أو كأدوات تضمن البقاء والرفاهية لغيرهم، ومثالنا على ذلك في رواية "محا لمعتوه"، إذ يولد الأطفال وعلى جباههم ختم الموت. هم زيادة على الوجود. هم براء من البراءة، إذ يبدأ اغترابهم بإقصاء عالم الطفولة، إذ لا تعد الطفولة مرحلة موجودة بالنسبة لهم، لقد ولدوا كهولاً كما يولد بعض الناس معاقاً. ولا تذكر هذه الشخصيات لحظة وجودها، بل تحاول إقصاءها ونسيانها من حياتها، فلقد ولدوا في تاريخ قدر بالتخمين. وتعد أيضا بشاعة ملامح الشخصية حالة ولادتها من أسباب رفض العالم لها، كالجلاسة في رواية "ليلة القدر"، والتي تعدّ ولادتها غلطة. إذ ولدت ذميمة وبقيت كذلك، وغالبا ما سمعت أحدهم يقول عنها: **ما كان على هذه الصبية أن تكون هنا، هذه الصبية وليدة الجفاف،** كانت ترى نفسها طفلة معيقة ولم تكن أبدا في مكانها. كان جسدها المتعب زائدا، وحيثما كانت تذهب، كانت ترى القنوط والخيبة على وجوه الناس الناظرة إليها.

ويعد جنس الشخصية القادمة إلى الوجود من أسباب اغترابها – كأن تولد أنثى – كولادة "زهرة" في رواية "طفل الرمال"، فلقد ولدت صباح يوم خميس، حلت متأخرة بضعة أيام، يدّعي والدها أن السماء كانت غائمة ذلك الصباح، وأن أحمد هو الذي جلب النور إلى السماء، لعنة ما بعيدة وقاسية تنيخ على حياة الأب: ففي سبع ولادات أنجب سبع بنات، وداره مأهولة بعشر نساء، البنات السبع، والأم، والعمة عائشة، ومليكة الخادمة العجوز، اكتست اللعنة شساعة شؤم ممتد في الزمن، سيرزق الحاج أحمد بولد، سيتم إحراق مشيئة السماء، مشيئة الله، بالبهتان، إنها نهاية الظلمات، فبعد خمسة عشرة عاما أنجبت زوجته طفلاً، إنه ولد، إنه طفله الأول، لقد رأى أنثى، لكنه اعتقد جازماً بأنها ولد. وقد تكون الولادة لعنة على كل المحيطين بالمولود، كولادة زينة في رواية "ليلة الغلطة"، التي حدثت في نفس اليوم الذي توفي فيه جدها، وهذا ما تعتبره العائلة نذير شؤم عليها، فلقد حبل بها في ليلة الغلطة، الليلة التي لا حب فيها، فلم يقبل الأب أن يبارك ولادة ابنته، وتتساءل القابلة عن سبب اختيار العجوز هذا اليوم بالذات ليموت فيه؟ لماذا يفعل معها القدر هذا هي بالذات، ولتبقى تبعات الولادة ملازمة لزينة طوال

مدة حياتها، فلقد أصبحت مشاعرها جافة وحادة، وكما أخبرتها أمها أن شيئا ما مات بداخلها منذ تلك الولادة التي أحلت الشقاء في العائلة. وتدعي راوية القصة "جميلة" امرأة دهمان أن زينة التي حبل بها في ليلة الغلطة، في كوخ مهجور، كوخ المشنوق، لأن رجلاً يقصده لكي يشنق نفسه فيه كل شتاء. وقد تكون الولادة ناتجة عن اختلال النظام، والذي يحاول بدوره أن يخفي شواهد اختلاله، وهذا ما لمس في خطاب "محا" في رواية "محا المعتوه"، والذي يدّعي أنه على بينة من أنهم يلقون القبض على أقرانه؛ لأنهم لا يفكرون مثل سائر الناس، ولأنهم أبرياء يقولون الحق دونما تحفظ أو احتياط. ولأنهم ولدوا من الفوضى واختلال النظام.

وقد تنبثق حياة جديدة للشخصية "ولادة المجازية" تتخطى بها مرحلة الولادة الأولى وتبعاتها، لتبدأ هذه الشخصية عمرا جديدا يحتسب من اللحظة التي تبدأ بها حياتها الحقيقية، كزهرة الأنثى في رواية "ليلة القدر"، والتي ولدت في سن العشرين من عمرها الفعلي، ذلك العمر الذي عاشه أحمد الذكر في جسدها، وليطلق عليها اسم جديد "زهرة" بمناسبة هذه الولادة التي تبدأ أيضا بموت الأب الذي يحررها ساعة موته، إذ حرر ذهنها من الخوف. وكانت مصممة على دفن ماضيها في غيبوبة عميقة، كانت تتطلع إلى ولادة جديدة في شكل بكر ونظيف، تلك الحياة السابقة، التي ألفت فيها فكرة الموت، بحيث لم تعد صالحة لتكون ملاذها. **آن الأوان لأولد من جديد. لن أتغير في الواقع، بل سأكتفي بالعودة إلى نفسي، إلى ما كنته قبل أن يبدأ القدر الذي لفقوه لي في السريان ويجرفني داخل أحد التيارات** "طفل الرمال،73" وكذلك السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة"، الذي لم يكن يحلم لا بإطلاق سراحه ولا بما كان سابقا لفترة احتجازه، بل كان يحلم بزمن مثالي، بزمن معلق بين أغصان شجرة سماوية؛ لإيمانه أن التعلق بالماضي سيجر عليه المصائب، والتي من الممكن أن تصل به إلى الموت في السجن كما حدث لزملائه الذين تعلقو بماضيهم، وينجح بفلسفته تلك بتحمل سني السجن، ويبدأ مرحلة أخرى ساعة خروجه من السجن تمثل في رؤيته ولادة جديدة تحرق الماضي الكفيل بتحطيم حياة ما بعد السجن إن استمر هذا الماضي، ففي 29 تشرين الأول 1991، رأى أنه قد ولد لتوه.

الموت (العدم)

يخيم الموت على معظم روايات الطاهر؛ بدليل أن مفردة الموت هي أكثر الكلمات ورودا في روايات الطاهر الاثنتي عشرة، إذ وردت هذه المفردة (994) مرة وذلك حسب الإحصائية التي أجراها الباحث لمفردات الطاهر الاغترابية، وتنبثق رائحة

الموت لتشمل رواية (يوم صامت في طنجة) والتي لم تبق أي من شخصياته على قيد الحياة، وكذلك رواية (ليلة الغلطة) التي تبدأ بموت الجد، مرورا بموت معظم الشخصيات التي تعاملت معها زينة، وكذلك رواية (صلاة الغائب) التي تنتهي بموت الشخصيات المحورية الثلاث فيها (السندباد – بوبي – يامنة) إذ ينهي الطاهر روايته بصلاة الغائب ليواجه الموت بجلال حزن يعري ما مرت به هذه الشخصيات من معاناة، أما الرواية التي نعيش حالة موت – بكل ألوانه – بين دفتيها، فتعد أكثر الرواية التي ترد مفردة الموت فيها، إذ وردت في رواية (تلك العتمة الباهرة) (188) مرة، وقد بقي الموت مسربلا على النص حتى النهاية، فقد لعب الكاتب في هذا الأثر الجميل بتورية و بلغة إيحائية لإيقاع المتلقي في شرك القلق والحيرة. وإذا تابعنا بناء روايتي (صلاة الغائب) و (محا المعتوه) فنلحظ أنهما دائرتان مغلقتان، إذ تبدآن بمرحلة ما بعد موت الشخصية المحورية لهما، وتنتهيان بموت الشخصية ذاتها، كنصين دائريين.

الشخصيات التي ماتت في الروايات

يوظف الطاهر تقنية المشهد البصري السينمائي في رواية "تلك العتمة"؛ لإظهار بشاعة الموت، الذي يطال جل المعتقلين، إذ يقدم الطاهر لكل معتقل مشهدا منفصلا عن الآخر، وإن أردنا الربط بين المشاهد جميعها، فسنخرج باشتراكها جميعا بتجرّدها عن الإنسانية، وبتوظيف الجسد كمادة لبناء مشاهد الموت، إذ يسيطر الموت على أجواء الرواية بأكملها، فلقد توفي "حميد"، الذي أراد الحرس أن يرمو جثته في حفرة بلا مراسم، بلا صلاة، بلا تلاوة قرآن، وكذلك مات "بابا الصعداوي" متجمدا من البرد، وكذلك "لعربي" الذي كانت عيناه جاحظتين محتقنتين عند موته، وعند ملتقى شفتيه زبد جاف. وعلى وجهه ذي العظام الناتئة سيماء الشقاء والحقد، ولم يطل الأمر كذلك برشدي، حتى فقد عقله، وأصيب الحارس بالذعر عندما رأى جثته وفر هاربا، وقتل للحارس فنطسّ ولدان بحادث سير، ومات هو نفسه بعد شهرين من إضرابه عن الطعام، وكذلك مصطفى، الذي كان في الزنزانة يزعق: **أريد أن أموت ولكن ليس بهذا النحو، ليس بلسعة عقرب سامة. لا. إذا كان لا بد من الموت فلأقرر ذلك، أنا بنفسي، كانت عقارب الحفرة قد اجتمعت على جسد مصطفى الميت** "تلك العتمة،71"، وكذلك "موح"، الذي انحنى والتقط شيئا عن الأرض وابتلعه وهو يلعن الحياة والقدر الذي رمى به في هذه النواحي، كان مستسلماً للموت لأنه توقف عن الأكل منذ مدة، كما توقف عن

إطعام أمه التي يستحضرها عندما تسيطر عليه فكرة الموت. واستغرق الأمر بضعة أسابيع قبل أن يموت، وطال الموت كذلك الكلب المحكوم بالسجن مدة خمس سنوات وهذا بالنسبة لكلب سجن حكم مؤبد، عقوبة عضه جنرالا كان في زيارة تفتيش للثكنة المجاورة للمعتقل، وما عاد أحد من الحراس يجرؤ على فتح باب زنزانته ليحضر له طعامه، فنفق جوعا وإنهاكا، وتعفنت جيفته، وكذلك مات "عطا البربري"، الذي أنقذ امرأة الحاكم أثناء الانقلاب ولم يعترف عن أصدقائه، قيل أنه قتل إثر محاولته الفرار، حتى أن "عبد القادر"، وهو رجل خجول، ومتحفظ، قصير القامة، فقد كل إحساس بالواقع، فما عاد يعلم لا أين هو ولا ماذا يفعل في تلك الحفرة، أصبح يهذي، والحمى تشتد. ثم، ذات صباح، بعد أسبوعين من الغياب، وضع في جراب البلاستيك، وجرجروا جثته حتى الباب، لقد استسلم للموت، وحده ماجد استطاع أن يشنق نفسه في ذلك المعتقل. ربط كل ملابسه بحيث جعل منها حبلاً لفه حول عنقه وشده بكل ما أوتي من قوة، ثم علق طرف قميصه بكوة التهوية واستلقى على الأرضية ضاغطا برجليه على الباب، ما أدى إلى اختناقه، كان عاريا تماما. جسده محرق. كأن أعقاب سجائر أطفئت في جلده. كان خفيفا، وعيناه جاحظتين محتقنتين، أما بوراس فقد مات لأنه لم يستطع إخراج برازه، فمع الموت تراخى شرجه وأخرج الجسد كل ما فيه. كانت رائحة خانقة تنبعث من الدم الممزوج بالبراز، وكذلك "صبان" الذي كانت عظمة مرفقه بارزة من اللحم المصاب بالغرغرينة، والذي التهمته الصراصير قبل أن تنتشر الغنغرينة في جسمه كله، التهمته آلاف الصراصير والحشرات الأخرى التي هجرت زنزانات السجناء الآخرين، ولمح الدود يخرج من عقبيه. أعداد هائلة من الصراصير تجمعت هناك بحيث تعذر طردها، لقد خلص موت "صبان" السجناء الآخرين من الصراصير، وكذلك "عبد الملك"، والذي لم ينج منها أيضا، فقد توفي جراء آلام مبرحة دامت بضعة أيام، لقد كان الجراب يحتوي على صراصير أكثر من الخبز، وبيوضها تخالط الفتات. لم يكن "عبد الملك" قادراً على تمييز ما يأكل، لقد مات مسموماً بتناوله الآلاف من بيوض الصراصير، ولم تعد لدى السجناء روزنامة. فقد أسلم بندولهم الناطق "عبد الكريم" الروح بلا سابق إنذار، وتوفي "عبد الله" بعد بضعة أسابيع من الإسهال المتواصل. حيث لم يأت على ذكر ما يعانيه. استفرغ ذاته يوما بعد يوم. وصار يتبرز في ثيابه، فما عادت الروائح تنبئ المساجين بالأمراض التي أقامت بينهم كواحد منهم، نهائيا، وكذلك "فلاح"، الذي أصبح عاجزاً عن التبول. فتوفي إثر أوجاع لا تحتمل، ولحقه "الأستاذ" بعد ذلك بوقت قصير، أما "محمد" و"عيشو"، فكانا يحتضران جراء مرض مزمن جعلهما يسعلان حتى الاختناق. ولم يبق من المعتقلين سوى خمسة ناجين في المعتقل: عشار،

التي شهدت ولادتها. وتوفي كذلك "محمد الشاؤوني"، إثر عدم توافقه مع الوجود.

وتوفي كذلك في رواية "نُزل المساكين" والدا العجوز "أنا ماريا أرابيلا" في المنفى، وتوفي والدي "عبد السلام" إثر انهيار بناية في إحدى ضواحي القاهرة، ومات "والدا علي" من العوز والبؤس، وأعدم كذلك "بييرو ديلا كازا" ثم ألقي به في ثلاجة ورمي في وسط البحر، ومات العجوز "ماسيمو بيني"، الذي كان يقيم في النزل، والذي كان ممثلاً مسرحياً عجوزا خسر كل شيء بالقمار.

أما في رواية "أعناب مركب العذاب" فلقد مات "تيتوم"، أخو ناديا الأصغر، الذي دعسته سيارة يوم الثلاثاء، وكذلك والدها، الذي لم يمت من العزلة ولكن من آثار جروح بالغة العمق، وابن عمها "نور الدين"، الذي رفض أن يكشف عليه الطبيب باسم القرآن، واعتبره كافراً وعدواً للإسلام. وكذلك السيدة "كوتو"، تلك السيدة التي تنتظر عودة ابنها الذي لم يوجد، وكذلك قطها الذي مات مسموما في ظروف غريبة، ومن ألمه شق بطنه بأضافره، ثم ما لبثت شيئاً فشيئاً أن أصابها الجنون وفي أحد الأيام، ماتت من نزلة صدرية، إلا إن الناس كلهم كانوا يعرفون أنها ماتت من الوحدة،، وقتل "كامل ميلو"، وهو مهاجر عربي.

وفي رواية "يوم صامت" مات أصدقاء الشخصية المحورية في الرواية، ماتوا كلهم، وكذلك إخوته الأربعة: محمد، هلال، إدريس، هادي. ماتوا جميعا، وكذلك أمه، التي عانت بسبب أخيه الأصغر الذي رحل مع زوجته، صبحية يوم الزواج، وعندما رأت أمه أخاه العائد ظنت أنها في حلم، ابتسمت ثم غابت عن الوعي. لم توجه إليه حديثا، وماتت بعد قليل من شدة الحزن، وكذلك "أخو زوجته"، الذي توفي منذ خمس سنوات، وماتت زوجة جاره "مولاي علي" الأجنبية، وكذلك صديقه "تويزي"، الذي مات وهو يجري خلف امرأة، وكذلك صديقه بشير، الذي مات وهو يصلي، والذي كان يقضي وقته بين المسجد والسينما، وكذلك صديقه "علام"، الذي مات في المستشفى، كلهم ماتوا. الحاج "محمد" دفن زوجته ومن بعدها أولاده، وترك نفسه يموت من الوحدة والحزن، دكتور موريللو مات فجأة، وكذلك حسن، الذي مات في حادث سيارة.

تجسيد الموت

كثيرا ما تشكل الموت في روايات الطاهر بوصفه شخصية لها حضورها بين الشخصيات الأخرى وبسبب مرافقة الباحث للشخصيات رحلتها في حياتها وعند موتها وبعد مماتها؛ فلقد لمس ما يشكله الموت من حضور بين الشخصيات، لكنه حضور سلبي في بعض الأحيان، وإيجابي في أحيان أخر، وإذ ألمحه في تخيلات الشخصيات

وفي واقعها، كخطيبة "عبد القادر" في رواية "الكاتب العمومي"، والتي تتخيل الموت امرأة عجوزا متسولة أو مجنونة، وتأخذ بالاقتراب منها بوجهها الذي ينم عن الألم والعذاب، وكذلك "عبد القادر"، الذي يشعر أن يداً قاسية وقوية، يدا باردة وبيضاء تمسك بكتفه وتتشبث به وتشده نحو مصيدة أكثر عمقا وأشد ظلاماً من المتاهة، وأما "زهرة" في رواية "ليلة القدر" فلقد رأت الموت حال موتها، إذ أحست بمغص في بطنها، ثم بالخواء، خواء مستديم كان يحفر بداخلها. كان رأسها عارياً. وكانت يداها مشلولتي الحركة، وبلا معرفة من بقية العالم، كما لو كانت، وذلك الرجل، محبوسين في قفص خارجي، وكانت تمشي وحيدة على طريق مبلط بالرخام، حيث كانت مهددة بالسقوط. إذ تبينت بأنها كانت تخرج من نفسها، وأن على ذلك المشهد أن يؤدي إلى هذا الرحيل في جسد مهزوم. كانت مليئة بخرق بالية، ومعرضة لذلك الضوء الذي لابد أنه كان رائعاً، لكنها كنت خائرة القوة، عديمة الشعور، محروقة من الداخل، ملقاة في دوامة الفراغ، ومحاطة بالبياض. حينها قالت لنفسها مترددة بعض الشيء: **إذن فهذا هو الموت بقدمين عاريتين على رخام بارد، ونحن ملفوفون بغطاء من البخار أو بسحب بيضاء** "ليلة القدر،144"، وقد ظهر لها الموت بصورة الجلاسة، كانت هي الجلاسة دون ريب لم يتغير صوتها. أما وجهها فقد تغضن قليلا لكنه كان قد صار أكثر هدوءا، أكثر إنسانية، وظهر لها الموت أيضا بصورة ولي، إذ نهضت بدورها ووقفت في صف النساء. ثم رغبت في المزاح والتحقت في صف الرجال، فبجلابتها كان يمكن أن تعتبر رجلاً. وعندما صارت أمام الولي، جثت وأمسكت بيده الممدودة، وعوضا عن أن تقبلها أخذت تلحسها. ماصة أصابعه واحدة واحدة. وقد حاول الولي أن يجذبها لكنها كانت تمسكها بكلتا يديها. كان الرجل مضطرباً. فنهضت وقالت في أذنه: **لقد انصرم أمد طويل لم يداعب فيه أي رجل وجهي.. هيا، أنظر برفق إلي بأصابعك، براحة يدك. فانحنى علي وقال لي: ها أنت أخيراً** "ليلة القدر،149" وكان قد تمثل لها – عندما كانت تلبس شخصية "أحمد" – بهيئة عنكبوت، ففي اليوم الثلاثين لاعتزاله، كان يتمثل له الموت في لياليه على هيأة عنكبوت رخوة متربصة، ويصف الراوي ذو العمامة الزرقاء الموت بقوله: **له وجه ويدان وصوت. أعرفه. هو رفيقي منذ أمد طويل. ألفت صلافته. ولا يخيفني. مضى بجميع شخصيات حكاياتي. قطع عني المؤن. وإذا كنت قد غادرت هذه الساحة، فلأن الموت كان يخطف أبطالي الواحد تلو الآخر، فخلال الليل، كان الموت قد اختطف شخصياتي الرئيسية. هكذا كنت ألفي نفسي ببقايا قصة ممنوعاً من العيش والتنقل. كان الخراب قد حل بخيالي. كنت أحاول تبرير هذه الاختفاءات المباغتة. لكن الجمهور لم يكن يثق بي، كان الموت الذي كنت أسمع ضحكه وتهكمه**

حيثما اتفق ووضعوها في التراب، ماتت فاضلة مثلما عاشت، وحيدة وفقيرة. وهذا ما اشتهته العجوز "أنا ماريا أرابيلا" في رواية "نُزل المساكين"، ولكنها لم تملك الإرادة للحصول عليها، ففي اليوم الذي قدمت نفسها فيه لنزل المساكين اشتهت بكل قوتها أن تموت، اجتازت الشوارع دون انتباه، كانت السيارات تتجنبها لم يشأ الموت أن يأخذها، كان هذا عقابها، أن تعيش في البؤس وتصل إلى مرحلة يصبح فيها الموت مألوفا، فلم تعد تحلم؛ لأن الموتى لا يحلمون.

وقد يصل الخوف من الموت إلى حد الجمع بين زوجين لا يكاد يجمعهما إلا تلك الورقة التي تثبت زواجهما، ويعترف كلاهما أن السبب في عدم انفصالهما هو الخوف. الخوف من كل شيء ومن أي شيء، الخوف من وحدة الموت، ومثالنا على ذلك العلاقة التي تجمع الشخصية المحورية لرواية "يوم صامت في طنجة" بزوجته. وقد تقاوم الشخصيات الموت كما فعل سليم في رواية "ليلة الغلطة"، فقد باعد جيدا بين ذراعيه ممزقا كفنه. ونهض واقفا؛ لأنه لم تكن لديه أية رغبة بالموت وتعد هذه المقاومة أحد أسباب نجاته من الموت من بين أصدقائه الأربعة.

الجنازة (الجثة)

تأخذ الجنازة حالة غرائبية تعزز حالة الاغتراب التي تعيشها شخصيات الطاهر، فاستمرارا للحالة الاغترابية التي عاشتها "زهرة – أحمد " في رواية "طفل الرمال"، نجد أن جنازتها تمت في السر. ودفنت ليلاً، وهو أمر غريب وحتى محرم من طرف الدين، بل قيل بأن رفاتها قد قطع وأعطي لوحوش حديقة الحيوانات، وكذلك نلمح في رواية "صلاة الغائب" الجنازة التي انهال رجال الشرطة فيها بهراواتهم على حشود الناس المشاركة في مواكب الدفن. فاستولى عليهم هلع شديد، وديست الأموات ومزقت أكفانها، وانهالت مجموعة من الشرطة بضراوة على جثة امرأة جمعت بعد ذلك الضرب أجزاؤها المتناثرة. ومن أكثر الجنازات غرابة تلك التي مرت أمام سليم في الشاون، والتي تحمل "فاضل الشاؤوني"، الذي توفي من شدة شكه وإشهار كرهه للدين والمتدينين. نبذته أسرته. كانت حياته بائسة. لم يكن متشرداً، بل بروفسوراً. وهي الشخصية الأكثر هزءا من الموت في روايات الطاهر، ففي اليوم الذي قرر فيه "الشاؤوني" أن يموت، استقدم اثنين من مغسلي الأموات، اشترى كفنا وأعطاهما مبلغا كبيرا من المال. كانت مهمتهما هي غسله كما لو أنه مات حقاً. بعدها كان عليهما أن يكفناه حسب التقاليد: تربط قدما الميت ويداه، ويرش الكفن بماء زهر البرتقال، وتوضع نصف بلحة فوق كل جفن. وبينما كانا يرتلان الصلوات على جسده راح هو يضحك، و

نهض عضوه مثل وتد وكاد أن يمزق قماش الكفن.

أما من ناحية الطقوس التي تلازم الجنازة – كطقوس العزاء – نلمح الزوجة التي توفي زوجها "الشيخ" في رواية "حرودة" وقد أسهمت هذه الطقوس في إدخالها حالة من الاغتراب تختزل بها ما عانته من اغتراب في حياة زوجها وما ستعانيه من كونها أرملة في المستقبل، وأكثر من ذلك ما كان ينتظره المجتمع منها في عزاء زوجها، كأن تبالغ بإظهار مشاعرها تجاه زوجها المتوفى، فقد كانت ملزمة بالتعبير عن حزنها واضطرابها، وهي متشحة بالبياض. فكان عليها أن تبكي وتتحسر لفقدان الشيخ، مذعنة لما تفرضه المناسبة من تقاليد. لكنها كانت عاجزة عن تصنع الحداد. هل هي لا مبالاة ؟ ليس ذلك تماماً. كانت تعتبر نفسها غير معنية بما حدث، محاولة رفض ما يلزمها به المجتمع من واجبات، وحاقدة على عائلتها كلها. كانت أمها تتوسل وتحاول إقناعها بالبكاء. وكانت النساء يتواردن عليها في أوضاع مضحكة لتعزيتها، كانت تخجل من كون علامات الحزن أكثر تجلياً على وجوههن من وجهها. تخجل من كونها عاجزة عن أداء دورها كأرملة حتى النهاية.

ما بعد الموت

تشكل مرحلة ما بعد الموت عبئا على بعض شخصيات الطاهر التي تعيش حالة اغتراب دائمة في حياتها؛ آملة أن تجد خلاصها في مرحلة ما بعد الموت، وذلك بعدما تيقنت من ملازمة حالة الاغتراب لها في حياتها، ومثالنا على ذلك في رواية "ليلة القدر" ما دوّنه القنصل في مذكراته، تلك العبارة التي شدد عليها بخط أحمر " **كيف يمكن الذهاب إلى ما وراء الموت؟**، وكذلك الشخصية المحورية لرواية "يوم صامت في طنجة"، والذي تلح عليه فكرة الخلود بعد موت كل الشخصيات التي عرفها في حياته، ويمسك الطاهر نسيج حبكته بدقة عالية، فلقد حقق توازنا لغياب الشخصيات وحضورها داخل النص. فنلمح الطاهر يستدعي من الذاكرة والخيال شخصية ميتة، كلما وجد نفسه في مواجهة جديدة مع الواقع. ويستدعي الطاهر شخصيات يشكل استمرار وجودها المعنوي استمرارا لحالة اغتراب الشخصية الآنية في الرواية، واستدعى تلك الشخصيات عن طريق الخيال أو الحلم أو واقع تلك الشخصيات.

واستمرار حالة الاغتراب تبدأ بولادة الشخصية ومرورا بموتها وانتهاء بما بعد موتها، فقد بدأت روايتا "صلاة الغائب" و"محا المعتوه" بمرحلة ما بعد موت الشخصية المحورية لهما، وانتهيتا بموت الشخصيتين ذاتهما، كنصين دائريين، إذ تبدأ رواية "محا المعتوه" بوصف "محا" لوجوده المغاير في مرحلة ما بعد الموت، إذ يقول: **منذ أن**

فارقت جسدي أصبحت لا أعرف أين أذهب ولا أين أضع نفسي. ولا خيار لي إلا بين الأرض الرطبة والحجارة الصلبة. ما أكثر الأجساد المكدسة تحت هذه الأرض صفيحات الواحدة فوق الأخرى، وريقات رقيقة صان لونها الماء والزمان ولكن الزمان هنا ليس له حدود "محا،162"، ويتابع صرخته لفقرائه الذين تبنى قضيتهم في حياته واستمر في تبنيها بعد موته، إذ يخرج صوته مدويا ناصحا إياهم أن يتكلموا، وأن يكفوا عن إمساك غضبهم، وأن ينتشروا في الشوارع، وفي كبريات الساحات العمومية. وأن يتكلموا ويقصوا وينشدوا؛ ليخرجوا من أكفان الصمت والخوف. وكذلك رواية "صلاة الغائب"، والتي تستهل بمرحلة ما بعد موت "محمد المختار – السندباد"، والذي أصبح شخصاً مغايراً بعد موته فأنس في نفسه القدرة على مواجهة مصابه الجلل. إذ لم يطل عهده بتخطي محنة طويلة وشاقة حتى نشأت في نفسه حاجة إلى التغيب أياماً ينسى فيها ذلك الجسم الذي كان حديث عهد بفراقه، وذلك الجلد المجرح الذي أودع بين العشب والحجارة وأهمل بالقرب من جحر أفاع. إنه في أمس الحاجة إلى وقت يتمكن فيه من التعود على هذا الجسم الجديد الذي سيكون له سكناً ومستقراً بلا حنين. إنه الاستقرار في حالة غيبوبة قد لا يكون الموت نهايتها.إذ غفل الزمان عنها. لقد فرغ من تحقيق أول انتصار على ذاته، إنه الآن يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينظر إلى الأشياء بتعال. فقد كان يعج بالاحتقار أي بالعطف على شخصه الآخر الذي كان. إنه لم يكن فعلاً وحشي الطباع لكن روح الثقل كانت تتملكه. كان يتيقن كثيراً من الحقائق وكان كثير الانخداع بالمظاهر، يؤمن بصرامة الواقع ومنطقه. إن حالته الوجودية الجديدة لا يمكن أن تكون مريحة جداً، فقد كان عليها في مرحلة أولى أن تتباين مع حالته السابقة. كان هو نفسه تارة صوتاً وطوراً بصراً ويندر أن يكون الاثنين معاً. لقد وجد المرآة وسألها: **لكن من أنا ؟ أريد أن أكون، أريد أن أوجد، أريد أن أكون شخصاً محسوساً، أن يكون لي وجه ويدان وجسد. لكن أين أنا ؟** "صلاة الغائب،29". وتنطلق أيضا صرخة "مولاي إدريس" في رواية "حرودة" من قبره والتي تعبر عن اغترابه لما وصلت إليه البلاد من انحطاط، ويحاكم الجميع بما فيهم السماء، فلقد أصبح يكتفي بالجلوس. لقد اختفى النور، وأقفرت السماء. وعلم أن النجوم سوف تؤازر قطاع الطرق يوم الحساب، فالشمس لم تعد تدفئ. مرتشية تم رشوها هي كذلك والصلوات ؟ وعلم أن عددها تقلص إلى ثلاث في اليوم. إجراء إصلاحي! المنبر نفسه استبدلت به ثلاجة حيث ما يلذ ويطيب من المحرمات. وبالمقابل نلمح الشخصيات التي ساهمت في حياتها بخلق حالة اغترابية للشخصيات من حولها، تستمر بدورها حتى بعد موتها، فنسمع صوت الأب الشيخ بعد موته يلوم أهله؛ لأنهم أرسلوه ليموت في صحراء تقدر فيها حياة

الإنسان بالعدم. في حفرة تطفح جيفا. ويدعي أنه أهل للموت على قدر منزلته، فها هو الآن وسط جثث يفترس بعضها بعضا، ولا تولي لأي شيء احتراماً، ونلمحه يخاطب ابنه محا محاولا ثنيه عن الطريق التي اختارها. وتستمر النبرة الذكورية في صوت الأب لابنه "أحمد" في رواية "طفل الرمال" محرضا إياه على الأنثى بداخله، فقبل الإسلام، كان الآباء العرب يلقون بالأنثى الوليدة في حفرة ويهيلون عليها التراب حتى الموت. كانوا صائبين. إذ على هذا النحو كانوا يتخلصون من الشؤم. كانت حكمة، وألماً عابراً ومنطقاً قاسياً. ويصرح الأب لابنه أنه كان مفتوناً على الدوام بشجاعة هؤلاء الآباء، شجاعة لم يملكها أبداً. وعندما لا يفيد نداءه شيئا، يتبرأ من الأنثى التي حلت مكان "أحمد" الذي صنعه بيده، إذ يدعي الأب أن ابنه – ذلك الرجل الذي كونه – "أحمد" قد مات، ويتمنى أن تغادر الأنثى ذلك الجسد، لأنها غير جديرة بالقدر الذي صاغته مشيئته.

ولا تلبث الشخصيات المغتربة إلا ونجدها تخرج من صمتها بعد موتها وتحاكم الراوي الذي خلقها لتؤدي دورا محددا لها ثم يقوم بالتخلص منها بعد أن تؤدي هذا الدور؛ لعدم الحاجة إليها، كذلك الراوي الذي وجد نفسه في مقبرة تجمع فيها حشد من الناس يلبسون البياض ويدفنون بعض المراهقين عراة، دون أكفان، في حفرة كبيرة. لقد كانت الشخصيات التي اعتقد بأنه ابتكرها تظهر في طريقه، وتناديه لتحاسبه. كانت بعض الأصابع تشير إليه بشكل جماعي وتتهمه بالخيانة. هكذا حبسه والد "أحمد" في بناية عتيقة وطلب منه أن يعود إلى الساحة ليروي القصة بطريقة أخرى. كانت الأم كذلك خلفه في كرسي المعوقين، كانت تبصق على الأرض باستمرار. كانت عيناها تحدقان فيه وتخيفانه. والتقى بفاطمة أيضاً في أحد المسالك. والتي لم تعد مريضة، بدت له محملة بالأزهار، مترعة بسعادة من ثأرت لنفسها من القدر. كانت تبتسم بخفة. وكان فستانها الأبيض – نصفه كفن ونصفه فستان عرس – لا يزال كاملاً، سوى قليل من التراب كان عالقاً بثناياه. قالت له بلهجة هادئة: **هل تعرفني حالياً ؟ أنا تلك التي اخترتها لتكون ضحية لشخصيتك. سرعان ما تخلصت مني. عندما كنت مريضة، لم أكن أرى ما يحدث حولي. كنت أتخبط في نوباتي وأنتظر الخلاص. الآن أسمع كل شيء، توقفت برهة، وأخرجت من جيب كانت الأزهار تخفيه حبات من التمر وقدمتها لي، وبالفعل، ما إن التهمتها كلها، حتى رأيت بجلاء، بجلاء كبير لدرجة أنني لم أعد أرى شيئاً بتاتاً.** "طفل الرمال،137/136"

الآخر وفقدان الذات

تعيش بعض شخصيات الطاهر حالة وجودية، كحالة الضياع التي يشعرها "سارتر" في وسط جموع البشر، فالوجودي مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه في زحام الحياة اليومية، ولم يعد يشعر بالأنا بل أصبح يشعر باللا أنا وسط تلك الحشود التي لا يعتبر الفرد فيها موجودا إلا بقدر ما يقدم من خدمات لتلك الحشود أو للنظام الذي كونها. ويشارك "محا" "سارتر" تلك الحالة الوجودية، عندما يشعر أنه يتقدم بين جمع البشر كالغريب وأنه يكره الاتزان في كل شيء، لأنه لا يخلف إلا الخنوع والانقياد. فلا جنون ينتظر من سطحية البشر. ذلك الخنوع والانقياد الذي يسمونه السعادة. أما في رواية "صلاة الغائب" فنلمح الطاهر يستحضر شخصية "محا" من رواية "محا المعتوه" ليضيف عمقا وجوديا لشخصية "السندباد"، الذي لو قذف به في جموع الناس، لن يستطيع أن يسير في تلك البلاد التي يعمها فساد الناس واستعباد الأرواح ؟ عند من يمكنه أن يودع براءة الطفل في حين جميع الناس يتأقلمون مع الذل ؟ إنه يستطيع أن يخرج، مثل صديقه " محا " وأن يصيح في واضحة النهار: **أيها الشعب ماذا فعلت بكرامتك ؟ أيها الشعب لقد فقدت عزتك** "صلاة الغائب،209"، ويشاركه كذلك "بوبي" تلك الحالة الوجودية، فكل تلك الكلمات والأغاني والموسيقى والصياح والألوان تحدث غيبوبة للسندباد وبوبي اللذين يشقان طريقهما بصعوبة وسط جموع الناس العمياء وما فتئا أن ضلا طريقهما، فكان "بوبي" يجري في الساحة منادياً "السندباد" إذ تاه وحمله الزحام والضجيج الحاد، فاستسلم وطابت له تلك الريح من البهجة والجنون التي قد تحمله نحو القمم أو نحو الحضيض وعلى كل حال نحو ضياعه. كان يعلم أن أمراً بسيطاً يكفي لجعله فاقد السيطرة على حركاته وكلماته. وكذلك شعر عبدالقادر في رواية "الكاتب العمومي" عندما لمح نفسه وسط جموع الحجيج، والذي يرفض نسيان نفسه بين الجموع، خلافا لشخصيتي "بوبي" و "السندباد" في رواية "صلاة الغائب"، فباللحظة التي لم يعد يتعرف على نفسه عبر تلك الفوضى الملونة والمتعددة الجوانب التي يلفها الضجيج والغبار، نراه يخرج من ذلك الزحام، إذ يرفض الانضمام إلى ذلك الجمهور ونسيان شخصيته كبرجوازي صغير تأقلم مع الغرب واكتسب سماته.

تعيش الشخصيات المغتربة حالة من الاضطراب الوجودي، فتارة تتخبط في وجودها لعدم وضوح الرؤية أمامها، وتارة يتوقف وجودها المعنوي، وتارة تشعر بالعدم في ذاتها ومن حولها، وتارة تشعر أن وجودها مهزلة بحد ذاته، فيشبه أحد الرواة في رواية "طفل الرمال" سير الحياة بالإبحار على ظهر سفينة لا يعرف القبطان مسارها، إذ نلمحه يبحث عن مرفأ دون جدوى، ليصل إلى أن لهذه الرحلة علاقة بالليل، فهي معتمة وثرية

مع ذلك بالصور، وسيكون عليها أن تُفضي إلى نور ما، وسنكون قد شِخنا خلال ليلة طويلة لا تحتمل نصف قرن، بل ستصل تلك الرحلة إلى الفراغ، والعدم، وتوافقه ذلك "زهرة " في رواية "ليلة القدر"، تلك الفتاة التي ترى أنها لم تكن سوى غريبة، متسكعة، دون أوراق ولا هوية، قادمة من العدم ومتوجهة صوب المجهول، والتي كانت تفقد معنى وجودها في هذا العالم، والتي لم تجد لنفسها كذلك وجودا في الحياة ولا في الممات. فكتابة اليوميات من وجهة نظرها ضرورية؛ لكي تقول بأن وجودها قد توقف، وتتقاطع شخصية "زهرة" مع الشخصية العالمية والذي كان يسمى بـ(1900) * تيمنا بالتاريخ الذي ولد فيه، والذي يعتبر البداية الحقيقية لاغتراب الإنسانية الحديثة، ذلك الإنسان الذي لم يكن له وجود بالنسبة للعالم، فلقد كان يبلغ من العمر ثماني سنوات، لكنه رسميا لم يكن قد ولد بعد، كمحا كذلك، والذي يرى أنه ليس بميت، فترى كيف يموت من لم يوجد قط ؟ فلقد ولد في تاريخ مقدر بمجرد التخمين. ولم يأت من أي مكان معروف، و ليس له أوراق تثبت موته. ويعتقد أن في إمكانه أن يعمر أية خانة من خانات بطاقة التعريف. وتتقاطع مع تلك الشخصيات بحالتها الوجودية شخصية عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي يرى أن جميع الحقائق ضده في هذا الوجود، وكذلك الأمل، ويدرك أنه ليس سوى جسم أجوف وضع عليه الاسم. ويكفي أن يلفظه كي يموت. ويقف كذلك "السندباد" في رواية "صلاة الغائب" طويلا أمام تساؤلات ترهقه حول وجوده فكان يرى أن الحياة هي أن يبعد الإنسان عن نفسه وباستمرار كل ما يريد أن يفنى. الحياة هي أن يكون الإنسان قاسياً، ألا يرحم كل ما يشيخ ويضعف فيه بل وحتى خارج كيانه، لقد كان ينعم "السندباد" بفضائل الفراغ. كان يحس بخفة عجيبة وحرية مطلقة وانفصال تام عن العالم حتى أصبح يخشى أن يزول من الوجود تماماً فيذوب في الهواء وينقلب إلى كائن رملي تتقاذفه الرياح، إنه الآن ينزع إلى التخلص من المادة عبر جنون حلم طليق. ويفكر في جوهر الأشياء مثلما يفكر غيره في الطعام، إنه متيقن بأن الفضيلة ليست إلا العمل بمقتضى قوانين طبيعته الشخصية. لكنه كان يجهل كل شيء على هذه الطبيعة، كانت حيرته تطمئنه، فهو لم يزل قادراً على رد الفعل وعلـــى الإحساس بـــأن حضوره في العالم لم يكن وهمـــاً أو حلم ليلة من ليالي الشتاء.

---

*The legend of 1900, Based on the novel by ALESSANDRO BARICCO, Screenplay by Giuseppe Tornatore

إن الشعور بالقلق يهمه الآن أكثر من أي شيء آخر. فهو يعلم أن هذا الشعور علامة من علامات الحياة والوجود.إنه قلق يعود عليه بالفائدة، يسبب له الحمى. كان يبحث عن الألم وحتى عن الخوف مثل حيوان محاصر، يحاصره فراغ فضاء أبيض، لا محدود، فياله من إحساس بالوجع، بالعذاب، بالوجود، إنه لخائر القوى تلك هي الحالة التي كان يروم بلوغها. فهو لكثرة تعهده لذلك الوجود الذي كان بمثابة العدم، قد عسر عليه أن يتصور إمكانية مواجهة الألم والاحتضار. كان عارياً، وقد تخلص من كل ما تجمع في ذلك الجسم المتمتع بالعافية في غفلة عن صميم الحياة. لقد دخل عالم الوعي بفضل الألم الذي بدأ يتسرب إليه، هكذا بلغ نهاية حياة تافهة من غير أن يكون في يوم من الأيام مفيداً لأي شخص أو لأي أمر، كحزام النجاة الذي يمكنه أن يرافق مركباً كبيراً سنوات عديدة في رحلاته البحرية مشدوداً إلى جوانبه ثم يلقي به بدون أن يكون أي شخص مهدد بالغرق قد احتزم به. وهكذا فان آلاف الأحزمة تمخر عباب البحر في جميع أنحاء الدنيا دون أن تقوم بوظيفتها.

ويدل دخول "يامنة" إلى أجواء رواية "صلاة الغائب"، وحملها للطفل الموجود بالمقبرة مع السندباد وبوبي على حالة وجودية عميقة تعيشها هذه الشخصيات، فالعمر الروائي لها يبدأ وينتهي في المقبرة ذاتها، والطفل الرمز لا يحمل اسما بدلالة عدم الوجود، لأن أهم ما يتمتع به هذا الطفل من امتيازات أن ليس له اسم، والقبر الذي ينام عليه بوبي لا يحمل اسما، دلالة عدم الإحساس بالوجود للميت ولبوبي على حد سواء، ولذا يشكل صاحب هذا القبر أنموذجا قياديا لبوبي، يتجه بوبي قبل مغادرة المقبرة إلى قبر الرجل المجهول الذي كان له بمثابة السرير ويخشع قربه ثم يملأ وهو يغادر المكان منديلاً من ذلك التراب الأحمر الممزوج بالنعنع البري ويخفيه في كيس. وترى المرأة التي جلست بجانب يامنة في الحافلة أن وجودها بلا اسم يسعدنها إسعادا لطيفاً، وتلفت حالة موت يامنة في (المقبرة – المزبلة) إلى الحالة الوجودية التي كانت تعيشها، فعمال المزابل هم الذين تفطنوا إلى وجودها فدفنوها في حفرة قريبة من خندق الفضلات. فكروا في إعلام سلطة الحي لكنهم تراجعوا؛ لأن ذلك الشخص لم تكن له هوية. فهو يمتاز بأنه غير موجود، بأنه لم يعش قط، لقد فارقت يامنة الوجود. لكن هل وجدت قط ؟، ونلمسها أيضا في خطاب السندباد لبوبي، إذ يرى أن الحياة ليست ممكنة ولا يتيسر تحملها إلا بشيء من المغالطة، فدون تلك المغالطة الكونية، لا أحد يريد اقتحام هذا العالم الخادع وأن الناس لو نبهوا مسبقاً إلى حقيقة الحياة لما قبلها إلا القليل منهم، فقد كان الناس يعيشون في صمت الأموات وطمأنينتهم، فهل يمتلكون من القوة ما يمكنهم من مصارعة القدر ؟، ونلمسها أيضا في حديث الرجل الذي خرج من الحانة

وكلم السندباد في الدار البيضاء، إذ يرى أن حياته كدس من القاذورات. لقد فقد جميع الذكريات وتوصل إلى رؤية نفسه في شفافية ذلك البول السائل منه. فهو بذلك قد تخلص من نفسه، فلم يعد موجوداً. ويكثف الطاهر حالة العدم التي وصلت إليها كل شخصيات الرواية في آخر الرواية، فقبالة الشيخ في المحراب لم يكن بالطبع يوجد أي جسد من أجساد تلك الشخصيات، فذلك من طبيعة تلك الصلاة الخاصة. وأقيمت صلاة الغائب دون سجود على أجساد غائبة، أجساد مجهولة، ضائعة، توارت في أرض بعيدة.

ونلمح العدمية عند شخصية "زينة" في رواية "ليلة الغلطة"، وذلك في مشهد موت عمها، إذ كانت تتحسر على شيء واحد فقط، كانت تتحسر على عدم أخذها لساعته لحظة موته. فزينة كما يصفها طرزان من الذين أخطأوا في اختيار العصر والمدينة، أما عزلة زينة فكانت مثقلة بالقرف والوقاحة، كانت تعبير عن سأم عميق وثقيل يجعل منها جاحدة بالوجود، منبوذة من قبل مجتمع الأحياء، خالية البال من كل شيء ومتخلصة من كل وهم، وكذلك "عبد"، الذي لم يتح له الفن أن يفهم نفسه، ولا أن يعرف ما هو موجود وراء مظهر العالم، ونلمحها في فلسفة رحيم الساعاتي الذي يحب اللعب مع الوقت، ويرى أن الحاضر غير موجود، كان يقارن الحاضر بالموت، ويدّعي أن الموت غير موجود أيضاً. كان يلهو بتعطيل ساعات المدينة ويعيش في عزلة شديدة، أدرك رحيم أنه التقط جميع آلام الحاكم، وكذلك آلام الرجل الذي يتعرض للتعذيب. لم يعد لديه إلا منفذ واحد لإيقاف الألم: ألا يعود موجوداً، أن يلغي نفسه، حيث شنق نفسه.

ويعيش حالة العدم السجناء في رواية "تلك العتمة الباهرة" وعلى رأسهم السجين رقم سبعة، إذ أصبح يرى ألا صلة له بمثل هذه الأشباح. فما عاد موجودا في هذا العالم. ويرى أن على المعتقلين أن يموتوا وحيدين. إذ لم يعودوا موجودين. وأصبح يتكلم كثيراً؛ لأن ذلك يشعره بوجوده، فلا يعقل أن يكون لديمومتهم أي معنى؛ لأنها ناجمة عن خلل ما. وهذا ما يراه الروائي في رواية "نزل المساكين"، فلقد توصل إلى حقيقة أن الفرد في المغرب ليس له وجود، لا يعترف به أحد. ومن المشاهد المبنية على "المفارقة"؛ لإظهار الحالة الوجودية "لمراد" في رواية "الرجل المحطم"، عندما خبأ الرشوة في كتاب " جان بول سارتر " " الوجود والعدم "، الذي كان قد اشتراه من السوق الذي تباع فيه الأشياء القديمة بأسعار مخفضة، يقول مراد: **أعرف أننا لو قلبنا العنوان، وانتقلنا من العدم إلى الوجود، فإن ذلك الكتاب سيعنيني أنا. ولن يعمد أحد لقراءته** "الرجل المحطم،51".

وتعامل الشخصيات المهمشة ككائنات جرّدت من إنسانيتها لتتنزل مرتبتها من الوجود كإنسان إلى الوجود كحيوان أو كشيء مجرد أو كأداة من أدوات الحياة التي

تستعمل لغرض ما، ثم تركن جانبا، حينما ينتهي غرض وجودها بالنسبة للآخر، ومثالنا على ذلك من رواية "محا المعتوه" حينما توجه الأب الشيخ إلى الجنوب ليشتري صبية من إحدى القبائل التي هدّها الجوع ولم يبق أمام بناتها إلا الموت أو بيع النفس كأمة لمن يمر من التجار، ويصور لنا الطاهر هذا عبر مشهد بيع "دادة" مبرزا عدم رؤية الآخر كإنسان، وذلك حينما دنا منها الشيخ وتلمس نهديها، وابتسم؛ لأنه ارتاح لقراره بعد التثبت من جودة جسدها. وعند وصولهما حطت "دادة" الحمل عن الجمل ثم جثت في ركن صغير من أركان البستان. مضنكة خائفة. كانت لا ترفع عينيها. جمعت أطراف جسدها حتى صارت كومة صغيرة تنتظر، وأخذت تذكرها حالها بحال أختها الكبيرة التي بيعت الموسم الفارط. والتي اشتراها تاجر عربي كبير. لم ترها بعد ذلك قط. وتأخذ يوصف جمالها ونهديها الجميلين وأسنانها الجميلة، وقوتها، وقدرتها على احتمال المشقة، وكما نلحظ أن حكم دادة على نفسها وعلى أختها يقوم على ما يراه الآخر فيها لا كما ترى هي نفسها، إذ أصبحت ترى نفسها كشيء مجرد عن الإنسانية، كما يراها الآخر، وكذلك عائشة – أم محا – الريفية التي أجرها والدها عند الأب الشيخ. والتي كان لها من العمر اثنتي عشرة سنة عندما كلفت بالقيام بشؤون المنزل، أو بالأحرى بتعلم ذلك. ويحول المرض عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" إلى شيء مهمل، إذ كان يجد نفسه مطروحا كشيء جامد، أخرس، عاجز عن الحركة وعن الرد بجانب حزم النعناع وأقراص البندورة، ويرى نفسه من خلال الآخر، من خلال الزوج العجوز، الذي أخذ ينظر إليه كما لو كان رزمة ملقاة هناك أو شيئاً غريباً يلفت النظر، كان يراه شيئاً صغيراً ملقى في إحدى زوايا البيت. وترى كذلك " زهرة" زوجتها "فاطمة في رواية "طفل الرمال" شيئا صغيرا وضعه الخطأ أو اللعنة في الرتابة اليومية لحياة ضيقة الأفق، شيء صغير موضوع أو متروك فوق مائدة مهجورة بإحدى زوايا الفناء حيث يحلو للقطط أن تطوف وللذباب أن يهوم، وقد حاولت الفئران قرضها لكنها تراجعت فيما يبدو لأنها كانت مدهونة بمادة سامة تحميها وتحافظ عليها كاملة. وعومل السجناء جميعا كأشياء مجردة من إنسانيتها في سجنهم، كانت أيديهم مكبلة وراء ظهورهم، مكدسين في الشاحنات إلى جانب الموتى والجرحى، فما عادت لهم أسماء. ما عاد لهم ماض أو مستقبل. فقد جردوا من كل شيء، وقد أحدثت ركبتا إدريس المثنيتان تجويفا في القفص الصدري، وانغرزت الأضلع في المفاصل، وصار من المستحيل بسط الساقين أو الذراعين. كان جسمه كرة بارزة العظام، ووزنه أقل من أربعين كيلو غرام. تحول إلى شيء غريب، صغير، وفقد كل صفة بشرية، لشدة ما أورثه المرض من تشوهات، وكانت أجسادهم ترتج كصناديق الخضار، وأصبحوا في نظر الحرس عبارة

عن كائنات حاملة للأمراض يجب اجتنابها، فليسوا مستعدين لأن يصابوا بعدوى جراثيمهم، كانو قذرين وملتحين، وكل شيء بجوارهم جعل حقلاً خصباً لتكاثر الجراثيم والأمراض.

أما فيما يخص تقمص البشر للحالة الحيوانية "التماهي بالحيوان"، فقد لا تحقق الإنسانية في نظر "بوبي" في رواية "صلاة الغائب" قدر ما يحققه الكلب، فالكلب أرفع عنده وأكثر سموا من الانسان، فلا يزال الكلب يحمل صفات يتعذر على مجتمعه أن يحملها، فالكلب هو الذات الذي يبحث عنها؛ ولذا فانعزال بوبي عن الإنسانية يتصل بذاته التي تبحث عن هويتها الوجودية، فبوبي يعاني مشكلة الهوية الذي تشاركه إياه يامنة والطفل وكل من لا يحمل اسما في روايات الطاهر، وتأتي تجليات الاغتراب عبر مشاهد جحيمية يتحول فيها بوبي إلى كلب و يبقى هاجس الهوية الإنسانية والإحساس باللاجدوى مطروحا للتساؤل، فكان يود أن يكون كلباً؛ ولذلك سمى نفسه " بوبي "، فلم يعد يعرف من أين أتى. ويدعي أيضاً أن حياته ما تزال أمامه وأنها تبدأ يوم يعترف بهويته الكلبية ويؤوى على أنه كلب صيد أو مجرد كلب منزلي، وينام على قبر بدون اسم، لا لحد له ولا شاهد، وتعلو وتيرة المشهد في خطاب السندباد إليه: **اسمع يا بوبي، إذا شئت أن أعاملك معاملة كلب من تلك الكلاب التي تحتضنها العائلات الأجنبية فيجب أن تكون أهلاً لذلك.قبل كل شيء، أنت تموت من شدة الخوف وهذا لا يبشر بخير. أنت الذي يجب أن يحميني إن كنت حقاً كلباً** "صلاة الغائب،40" فتبسم بوبي لأول مرة، فقد قرر السندباد أخيراً أن يعامله معاملة الكلاب، ويرى بوبي أن الكلاب وحدها هي التي تحس قبل غيرها بحدوث الكوارث، ويكاد أن يكون بوبي قد وصل إلى هويته التي يبحث عنها في مشهد موته، عندما أقعى بوبي على يديه وأطلق عواء طويلا. ثم جاء الشيخ وسلم السندباد سلاسل وقال له: **شد وثاقه فصار بوبي شيئاً صغيراً مسالماً. فقد توقف في دماغه كل شيء ولم يعد هناك ما يعيده إلى الحياة** "صلاة الغائب،141"

وتهبط "أم زهرة" في رواية "ليلة القدر" إلى منزلة الحيوان بعدما ترديت في الجنون، كانت محلولة الشعر، ممزقة الفستان، تنتحب، تجري مثل طفلة في فناء الدار، تقبل الأرض والجدران، تضحك، تبكي وتتوجه إلى الباب للخروج على أربع مثل حيوان غير مرغوب فيه وكذلك "زهرة" ذاتها تهبط إلى منزلة الحيوان بعد أن اغتصبها عباس، فلم تعد ترقص، لم تعد رجلاً، ولم تعد امرأة بل حيوان سيرك كانت العجوز تستعرضه داخل أحد الأقفاص. كانت زهرة مغلولة اليدين ممزقة الفستان إلى مستوى الصدر لإظهار نهديها الصغيرين وكانت قد فقدت النطق. كانت تبكي، فتنساب الدموع على وجهها الذي نمت فيه اللحية من جديد، كان بعضهم يلقون إليها بفستق العبيد، وبعضهم

بشفرات الحلاقة، بينما كان الآخرون يبصقون من التقزز. كانت زهرة تدر كثيراً من المال على عباس وأمه. ويدرك السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة" حالة تجرده من الإنسانية أن غريزة البقاء لن تسعفه للبقاء حيا. فحتى تلك الغريزة التي يشارك الحيوانات بامتلاكها، قد كسرت فيه. وكذلك "مومو" في رواية "نزل المساكين"، والذي استخدمه عمه مكان حصانه الميت، وأقنعه أنه يستطيع أن يحل محله في جر العربة.

وقد ينزل مستوى الإنسان إلى مرحلة أقل من مستوى الحيوان، فالحيوان نفسه لن يستطيع تحمل تلك الدرجة التي وصلت إليها العجوز أنا ماريا أرابيلا في رواية "نزل المساكين"، وذلك عندما يقابلها الروائي الذي سافر إلى نابولي هذا الكائن، إذ كان فوق الأريكة شيء، شيء ضخم يتحرك، ربما حيوان، كلا هو شيء إنساني يشخر، رجل ؟ امرأة ؟ ومعطف من أكياس القمامة من اللدائن، هذا الشيء استدار نحوه. لاحظ سحنة غطاها مسحوق أبيض من الطحين بلا شك، كان أنفه مليئا بالقاذورات واللعاب الأصفر بين شفتيه. إنها امرأة. امرأة عجوز يسيل لعابها وتلتقط بيدها بصاقها وتضعه بكل أناقة في قدح الشاي، بطنها منتفخ. تداعبه وهي تمسك بيدها اليمنى قضيب رجل من الخشب أو من اللدائن – تبصق عليه وتجعل يدها تنزلق، فخذاها منفرجان تتبول وهي تطلق صرخات من اللذة، نهضت بصقت في فنجان الشاي ووضعته على منضدة. أتت جزذان لتأكل ما فيه، ثم هربت. نجحت تلك العجوز في الإمساك بواحد منها وأدخلته في سروالها وأخذت تقوم بحركات كما لو أنها ترقص على موسيقى تتخيلها.

الفصل التاسع
الاغتراب المكاني

يتسع الفضاء الروائي "اصطلاحاً" ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءاً من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسر الكتابة إلى المكان، الزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسد "الحيز الزمكاني" في عالم الرواية spatio-tempored، والذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي "البوريمي،21،1984"، وقد يغيب العنصر المكاني المحدد المسمى، غياباً يكاد يكون مطلقاً، فالكاتب يلغي فكرة المكان ذي البعد الواحد، ويصبح المكان الصغير مسرحاً يحمل إشارات رمزية كبيرة "القسنطيني،89،1995"، كالمكان عند عبد الرحمن منيف، والذي شكل هدفاً من أهدافه ينقص وقائعه ويقرر الأحداث والحالات النفسية. "القسنطيني،88،1995" فالحديقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي من وجهة نظر "سارتر" sarter، إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا في صلتها بالمنظر الطبيعي"سارتر،د.ت،60". ولقد أجمع نقاد الرواية الجديدة على أن للمكان دوراً كبيراً في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية، وأكدوا العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصية، وذهبوا إلى أن وظيفة المكان هي إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية، بغية الكشف عن عالمها الفكري والنفسي "وتار،2000" ولقد تحول المكان من مجرد ديكور أو وسط يؤطر الأحداث في الرواية التقليدية إلى محاور حقيقي، يقتحم عالم السرد، محرراً نفسه من أغلال الوصف التقليدي، وذلك عن طريق إسقاط الكاتب الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط الذي تعيش فيه. "وتار،2000"

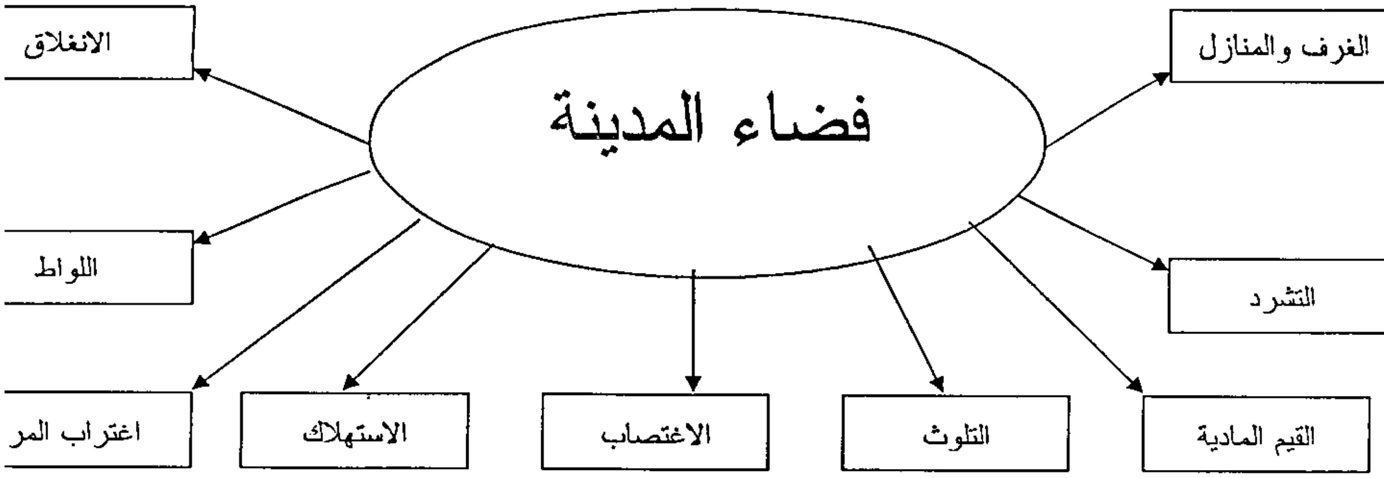
ولم يقدم الطاهر المكان في رواياته على أنه إطار للأحداث فقط، بل أسقط العالم النفسي للشخصيات على الأمكنة التي تلونت بمشاعر الشخصيات وعكست في الوقت نفسه مواقفها وأفكارها. ومن الومضة الأولى أعطى الكاتب للمكان حقه ومتنفسه، حيث جعل المكان يتسلل إلى جسد الحدث. ومن خلال هذه التفاصيل الدقيقة للمكان، ربطه الطاهر بفضاء الحدث والشخصية، وكشف لنا السارد الفضاء المكاني الخاص بالشخصية. ويعتبر المكان عاملا مساعدا في معرفة الشخصية القصصية بشكل أعمق، كما أن التأثير المتبادل بين المكان والشخصية يساهم في إيصال الدلالة المبتغاة إلى القارئ. و هذا ما يستقرئه المتلقي في نصوص الطاهر الروائية.

اغتراب المدينة

تعد شخصية (1900)، تلك الشخصية المسماة برقم يرمز إلى جيل يعيش حالة اغتراب مكاني، وتعد هذه الشخصية من أكثر الشخصيات العالمية اغترابا عن المدينة؛ لوعي الشخصية بالجانب المخيف الذي لم يره من المدينة، في لحظة نزوله من السفينة بعد أن ولد فيها وعاش على متنها ما يقارب الثلاثين عاما لم ينزل خلالها مرة واحدة إلى اليابسة، وعندما هم بالنزول، نفاجأ بتوقفه في وسط الممر الخشبي وهو ينظر إلى المدينة ليعود إلى السفينة، وليروي بعد ذلك مارآه على الممر الخشبي، إذ تمثل هذه الرؤية فلسفة اغتراب (1900) تجاه المدينة، إذ يقول: كانت المدينة كبيرة، ولم أستطع رؤية نهايتها، أيمكنك أن تجعلني أرى نهايتها ؟، كان الأمر على مايرام على الممر الخشبي، كنت عازما على النزول من السفينة، لم تكن هي تلك المشكلة، لم يوقفني ما رأيته، بل ما لم أره، كل شيء موجود بهذه المدينة الممتدة عدا النهاية، لم تكن هناك نهاية، لم أر نهاية المدينة، نهاية العالم، هل رأيت الشوارع فقط ؟ يوجد العديد منها، كيف تعيش علىاليابسة وتختار شارعا واحدا ؟ امرأة واحدة ؟ منزلا واحدا ؟ منظرا طبيعيا واحدا ؟ وطريقة واحدة للموت ؟ أمامك العديد من الخيارات ولا تعرف أيها تختار، ألا يخيفك التفكير في هذا ؟ وقبح أن نعيش هكذا ؟ ولدت على هذه السفينة، ومرّ عليّ العالم وأنا على متنها، ولم تكن آمالهم تتعدى السفينة. المدينة ؟ إنها سفينة كبيرة أكثر مما يجب بالنسبة لي، إنها كامرأة جمالها أكثر مما يجب، سأختار الخروج من الحياة، لم يكن لي وجود على أي حال " *

وتتقاطع شخصيات الطاهر برؤيتها للمدينة مع شخصية (1900)، فمحا ومراد وعبد القادر وجد عائشة وزينة وزهرة وهدى وكل الفقراء يعيشون حالة اغتراب مع المدينة، حالة اغتراب تجعلهم يرون الجانب الحقيقي للمدينة التي تبتلع القيم الإنسانية والروحية، وتستبدل بها قيما مادية استهلاكية مزيفة، فلقد ذهب محا في رواية "محا المعتوه" بعيدا، غادر المدينة – السجن الكبير – إلى مكان ذي فضاء نظيف صانعا لنفسه مكانا يتواءم معه و قريبا من روحه التي تكره المدينة وما فيها ومن فيها، فلم يعد هناك غابة ولا صحراء، لم يبق إلا المرج تعمره صفائح الزنك والمرايا المهشمة. منذ أثرت المدينة لفظ فقرائها على هامش الحياة، ولم تفتح المدينة أي فضاء من فضاءاتها إلا فضاء الأرصفة للوافدين إليهـــا مـــن الفقراء، الذين أسقطوا حقهم في نصيبهم من المـــاء وفي

***The legend of 1900, Based on the novel by ALESSANDRO BARICCO Screenplay by Giuseppe Tornatore**



ما تمثله المدينة لشخصيات الطاهر

فاس

تعد مدينة "فاس" من المدن الإشكالية لدى شخصيات الطاهر، إذ تنقسم آراء شخصياته حولها انقساما حديا، ويقدم كل طرف هذه المدينة من وجهة نظره الخاصة بناء على التجربة التي مرّ بها في هذه المدينة، فلا تزال ذكرى "فاس" محفورة في وجدان من عاشها، وخاصة أولئك الذين تمكنت قيمها من مطاردتهم بقية حياتهم، فطبقية فاس كانت عاملا هاما لاغتراب ذوي البشرة السمراء؛ لأن التفاوت الاجتماعي لا ينجم عن التفاوت الاقتصادي وحسب، بل يعود أيضا إلى الأصل والمنشأ، وإلى طموحات كل عائلة وتاريخها، وتعطي الفقراء هامشا من الحرية عندما تنام، لتتسع شوارعها وتتباعد جدرانها وتفسح المكان للأولاد الذين أهملهم أهلهم، ليعيدوا تخطيط المدينة. ولعل عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" من أكثر الشخصيات تعاطيا مع "فاس"، فجذوره موجودة حيث تنبض مشاعره وانفعالاته، في مقبرة مدينة فاس التي طالما بكى فيها، وما زال يحدث له أن يفكر بها كمن يفكر بقريب له رحل عن هذا العالم. وهذا، حتى ليس عبارة عن ذكرى، عن نوع من القضاء والقدر، أو صورة محاها الزمن. فلقد حرمته هذه المدينه من طفولته، ففي التاسعة من عمره كان رجلا، وعندما يذكر طفولته، يذكر فاس التي ملأت له فمه بالتراب الأصفر والغبار الرمادي، ويتساءل كيف من الممكن أن يحب هذه المدينة التي سمرته في الأرض وحجبت نظره زمنا طويلا ؟

ومازالت تغط في نوم عميق. الأسطحة خالية ليس عليها أحد. لا شيء يتحرك. ونلمحه يغادر فاس كما يهجر المرء زوجة خائنة أو أما فاسدة، ففاس لا تغفر لمن يغادرها، كما لم تغفر لأبيه الذي كان يشتاق لفاس وما يزال يشتاق إليها.

ولا تختلف صورتها عند "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، بل يكشف لنا عن اغترابه عنها بفضح بلادتها، فقد كان بوده أن يقوم بإشارة نحو المدينة النائمة ويداعب بحركة يديه هضابها، ويكشف لنا عن انغلاقها عن العالم بقيمها المنغلقة على نفسها، فهي لا تفتح صدرها بل تبقى دوما منغلقة على لغزها، لذا نجدها تطرد عمه عباس، وتلغيه من ذهنها؛ لأنه لم يكن يحب نظام فاس ولا حقائقها الثابتة، فلقد كان يرى "محمد" حوله مجتمعاً فاسيا امتثالياً ومتمسكاً بالتقاليد يتكون ويتدعم، مجتمعاً ينمي أفكاره المسبقة ويتمسك بامتيازاته. كان مجتمعاً منغلقاً، يقفل أبوابه على ممتلكاته وعلى حليه وبناته ذات البشرة الشديدة البياض والشعور الطويلة. إنها أجساد ناضجة، بضة شيئاً ما، ممتزجة في الليل بفعل الصمت والانتظار، مع شيء من الاحتقار لسكان السهول والجبال لا يكاد يخفى كان يلاحظ أناساً يعيشون ويموتون بين الكذب والنفاق. كان يراهم مستعدين للمناورة ولبعض التنازلات وراضين براحة اليقينيات وطمأنينتها، ففاس بوتقة حضارة وثقافة، ولكنها كانت أيضاً موطن استعباد الروح بسبب الأنانية وقوانين النفعية. لقد كان ذلك المجتمع المتغطرس يرى أنه يصنع التاريخ ولا يتردد في تبني أول مقاوم وشهيد، وكانت فاس، المدينة القديمة، مدينة المدن، تزداد انغماساً في الطين، تنعزل، تجمع أنقاضها مستسلمة للخمول واللامبالاة، تاركة المساجد مفتوحة للأذكار. كانت تتصنع، إنها مدينة دون هامش. فالهامش يوجد خارج السور، بعد الجدران العالية. وكان "محمد" يكره تلك المدينة التي تمنعه من التنفس؛ لذا كان يفضل الغرفة المظلمة، الغرفة التي لا تحمل أي اسم، ونلمحه كلما ابتعد عن فاس، اقترب من الكائن الذي كانه في السابق.

وتستمر الشخصيات بوصف الصورة الحقيقية لفاس، وما يرونه فيها، فبعد عبد القادر وزهرة ومحا يتبثق صوت " زينة" في رواية "ليلة الغلطة" ليفضح قيم فاس التي ترى في الهشاشة ضعفا ومرضا، لذا لا يستطيع الضعيف العيش فيها؛ لأنه سيكون فريسة سهلة للأقوياء والأغنياء الذي يرسمون قيم الغاب، قيم فاس. ففي فاس أكثر من غيرها، كان الناس مولعين بالمال وقيمه مما أدى إلى رسم مشهد مأساوي للأب في فاس، الأب الرافض للقيم المادية والطبقية التي يعيشها أهل فاس، وتعي "زينة" كيف ينظر إلى عائلتها في فاس، لأنها ليست غنية. كانت أمها تبتلع دموعها، ويغمض أبوها عينيه كي لا يرى العالم ثانية، فقد البصر بقسوة بينما عيناه سليمتان، لم يفهم الأطباء

هذه الظاهرة، قالوا إن دماغه لم يعد يوجه الأمر لعينيه. وفهمت لاحقا إلى أي حد كان أبوها محقا في رفضه أن يرى ما حوله، لقد كان والدها يختنق في هذه المدينة. ويكتمل المشهد عندما يغادر الأب فاس، فيقول وهو يمسح دموعه: **كنت أعرف أن المعجزة قد تقع. بصري يعود شيئا فشيئا. أرى بشكل مشوش. أميز أشكالا، ألمح ألواناً، تحرر بصري، عادت لي عيناي، أعرف أن فاس كانت تؤلمني، وأني كنت أحبس الرغبة في الرؤية.** "ليلة الغلطة،17" وتكشف زينة عن مياه "بوخرارب العكرة"، النهر الذي يحمل مجارير فاس. إنه يخترق المدينة ولم يفكر أحد بتغطيته. قيل آنذاك على أهل فاس أن يشاهدوا خراءهم ويشموا رائحته وهو يعبر أمام عيونهم؛ كيلا ينسوا أن خطاياهم تمتزج بماء ذلك النهر الذي لوثوه دون أن يتعرضوا لأي عقاب.

وتستمر أيضا أم الشخصية المحورية لرواية "حرودة" بكشف القيم الطبقية التي تقسم المجتمع الفاسي إلى قسمين متباعدين، إلى أن أصبحت المعرفة وقفاً على بعض الناس، فتشكل المجتمع الفاسي تبعاً لفوارق طبقية أفرزتها ذاكرة مقدسة. كم عذاب قاساه الحرفيون، محتقرين، مهانين، منبوذين، لأن المجتمع الناشئ كان يرفضهم بسبب عملهم اليدوي، فاس مدينة بدون معامل، مرصودة، لتكون عاصمة ثقافية، مدينة أسست الفارق بين اليد والفكر، فبفضل ما لجامع القرويين أو مدارس أبناء الأعيان من إشعاع معرفي، حافظت شبكة العائلات النبيلة على تلاحمها واستمرارها أمام أبناء الحرفيين الذين كانوا مرصودين لتعلم مهنة آبائهم وتوارثها، كدباغي فاس، فقدرهم الوحيد أن يحملوا كل أنواع الأصباغ على أجسادهم، أن يتعذبوا بسبب الزعفران الذي يلون إلى الأبد أياديهم، سواعدهم، بطونهم، خصيهم، ذلك مكتوب فوق أجسادهم، الذنب ذنبهم أنهم يعيشون ملتصقين بالأرض، بالنبع، بالصخرة، ذنبهم أن الطين لوث دماءهم الطبقية المترفة في فاس وغيرها توزع الرمز والقيم: تقرر اقتسام السلطة والسعادة فيما بينها، أما الحرفيون والفلاحون، فمنبوذون من حظيرة الاقتسام، لا حق لهم في الحياة.

طنجة

طنجة، مدينة إشكالية، مدينة المتناقضات، ولا يسعنا إلا أن نتساءل عن صورتها عند حديث الشخصيات عنها، إذ تقرأ طنجة من خلال طرفي المعادلة، فتارة أميرة شهوانية، وتارة أخرى محط رحال السياح الباحثين عن متعة اللواط، وتارة حمامة في قفص غير لائق، وتارة أخرى موطن الاستعباد والطبقية. وتارة مدينة الثائرين والمحررين، وتارة أخرى مدينة الخونة والجواسيس. مدينة تختلط ملامحها بملامح شخصياتها المغتربة عنها، مدينة الأساطير واللذة، تبدو طنجة لمن ينظر إليها من بعيد

كأميرة شهوانية، ويفرد الطاهر رواية " يوم صامت في طنجة" لكشف حالة اغتراب يعانيها رجل طاعن في السن، يرى أن طنجة مدينة النفي والاغتراب. فكل المتاعب بدأت من وجوده في طنجة. فلو كان قد بقي خارجها لما فقد أصدقاءه، ولما أصابه البرد بسبب ريح الشرق اللعينة، فلكي يتم شفاءه، يكفيه أن يغادر طنجة، وكان يرى أن أزمات الربو والاختناق ما هي إلا نتيجة مؤامرة دبرتها له طنجة وشياطينها، يخرج إلى الحديقة ؟ يجلس على مقعد تحت الشجرة ؟ كل المقاعد لا تصلح. كلها مستهلكة، لا تستقيم على أرجلها بعضها بلا مساند والبعض مفتوح من المنتصف، في ذلك الوقت كانت طنجة تتاجر في كل شيء، وتعيش على الحكايات والأساطير. ولكن إن اقربت الصورة أكثر نلمح القيم الطبقية المسيطرة على أهلها، فعندما وصل عبد القادر وعائلته في رواية "الكاتب العمومي" إلى طنجة عوملا في المدرسة كفاسيين أقل منزلة من أهل طنجة الأصليين.

وتختلط ملامح طنجة بأكثر شخصيات الطاهر إشكالية بـ(زينة) في رواية "ليلة الغلطة"، تلك الفتاة التي حلت عليها اللعنة حالة ولادتها؛ ليموت كل من يتعامل معها أو يتصل بها، زينة وطنجة تختلطان في معظم الأحيان، تتبادلان بالوجه، والضحك، والدمع كان زمنا غريبا، الزمن الذي كانت فيه طنجة ناعسة، مستمتعة بعرض وضعها كمدينة خنثى، إنها مدينة ما تزال تعج بالأساطير.. إنها تروي الحكايات... تروي حكايتها، مدينة المجون، والمتاجرة غير المشروعة طنجة هي سيدة عجوز بخدين مطليين زينة – طنجة / طنجة – زينة، **طنجة ليست زوجة شابة تخضع لزوجها وتطبق حرفيا تعاليم ديننا الحبيب** "ليلة الغلطة،84"؛ لأنه لا يمكن الإمساك بها أوحبسها، وجهها لا يحمل أي تجعيدة، فالزمن يمضي وينساها، فقط في طنجة، مدينتها التي لم تحبها بشكل جيد إطلاقا، المهملة جدا، الوسخة جدا، الملوثة، طنجة متروكة لزينة لتجعل منها صندوق قمامة البلد، لكي تحولها إلى مقبرة هائلة لكل النفايات، طنجة هي صندوق قمامة البلد، إنها المزبلة العمومية لبلد بأسره، لا أحد يأتي ليوسخ يديه وروحه بالانحناء فوق هذه المريضة المنتنة، وتعج طنجة بالشخصيات المغتربة، التي قذفتها طنجة خارج كيانها، فهناك ميدو، ذو الساق الواحدة، الذي يعطيك الوقت بدقة سويسرية، حمو، المحتال الذي يبيع مسحوقا زهري اللون، يزعم أنه ينمي القدرة الجنسية، قيتا الأكثر تقدما في العمر من أن تمارس الدعارة وتستأجر أطفالا للتسول. الغول الذي ترك الرياح الزرقاء تحمله إلى أن يرتطم برافعة الميناء الكبيرة، وفقد رشده منذ ذلك. عباس، مشوه غارب الذي يظن نفسه وصل إلى فرنسا، بيبي، نادل المقهى الذي يعرض جواز سفر بلجيكي مزور ولا يفهم لماذا يرد طلبه، مديحة التي تسكن في

مقبرة الكلاب، انج، الايقوسية التي باعت جواز سفرها ولم تعد تستطيع مغادرة المدينة. مشلوط، الرسام الأهبل. مسخوط، الابن الملعون من أبويه والذي يحاول اجتياز المضيق سباحة. المكيف، أصفر العينين من شدة تدخين الكيف والذي يزعم أنه يبيع دماغ ضبع في السوق الصغير، ويعيش مع عنزة يستخدم بعرها في إعداد مستحضر سحري له آثار عديدة وغير قابلة للضبط.

ومن ناحية أخرى نلمح (بلال) متأثرا بسبب المصير الذي آلت إليه طنجة، إذ يرى أن المدينة **أسلمت لمصيرها، إنها تسير على غير هدى دون خجل ولا حياء.لقد فقدتنا طنجة، فما جدوى البكاء على مصيرها إذن ؟ ما جدوى الشكوى من المصير السيء الذي آلت إليه ؟ لكن طنجة ستحيا بعد زوال آلامنا الصغيرة، بعد زوال تعاستنا التي لا قيمة لها، وبعد زوال كل ما فقدناه** "ليلة الغلطة،145"، وترتبط طنجة بالمأساة، فالروائي في رواية "نُزل المساكين"، والذي فاز بجائزة أدبية عن روايته التي ألفها عن "نابولي" دون أن يزورها، لم يكن بالحقيقة قد رسم صورة نابولي، بل رسم طنجة التي يتقاطع بؤسها واغترابها مع ما عانته نابولي من نفس المصير، و لا يكتشف هذه الحقيقة إلا بعد أن يعيش خمس سنوات في نابولي، ليصل أن لنابولي أخت توأم هي طنجة، بمأساتها و بخرافتها التي حفظت على يد الشعراء الذين يأتون إليها من كاليفورنيا لتدخين الكيف واصطياد الصبيان.

أما الشخصية المحورية لرواية "حرودة"، فيرى أن طنجة حمامة في قفص غير لائق، تلك المدينة التي تم أسر ملك البرتغال فيرديناند فيها، وكذلك أسر فيها شارل الثاني وحوكم في الساحة العمومية، وأصيب بالزهري وهجر زوجته وتشرد، ثم تحول إلى مهرب مخدرات صغير. طنجة موطن الخيانة، خيانة ورشوة الرجال، يتلاقي فيها أولئك الذين يدبرون في غرف الفنادق، وبراحة بال، مؤامرات نهب مناجم الريف واستعباد الشعب. لم يكن التنافس بينهم يلغي نوعاً من التراضي حول اقتسام معادن المنطقة. فسيستغل هؤلاء مناجم النحاس، كانت طنجة دوماً مرتعاً للغوايات والرشاوي. فكانت كل الأنظمة تغتصب بين جنباتها. طنجة موطن الحذر، كل واحد يحمل لغزاً بداخله، ويذكرها أيضا الشاعر المتمرد (جان جينيه) إذ يقول فيها: **هذه المدينة كانت تمثل لدي ذروة الخيانة وبهاءها، فكان قدري، فيما يبدو، أن أرتمي في أحضانها** "حرودة،119" ولا يعرف اللوطي – السائح الذي ينزل بطنجة نوعية نظرة الأجساد له، حتى ولو كان يستغل وضعاً غريباً تمنح فيه هذه الأجساد ذواتها مقابل شيء زهيد، كانت طنجة تحيا متنكرة في جسد كل واحد من أهلها، فكيف يمكن ادعاء تجريدها من لباسها وملامسة عريها، أولئك الذين استباحوها اغتصبوها.

الدار البيضاء

وتترك الدار البيضاء ذلك الأثر الذي تركته فاس في نفوس أبنائها، فالمدينة التي قضى فيها مراد في رواية "الرجل المحطم" طفولته، ويشعر أنه غريب فيها، ويرى أن جسمها مشوه وروحها متعبة. فهي جيدة بالنسبة للسياح، الذين يستولي عليهم الذهول وهم يتفرجون على أحد الحرفيين البائسين، متظاهراً بأنه يشتغل بالنحاسيات. وفيها يصورون أفلاماً تجري أحداثها في القرون الوسطى، أي في الماضي،. وقد تكون الدار البيضاء بكماء لكنها ليست صماء، فهي تختزن الحماس والعنف والغضب والثورة. هناك كثير من المذلة، كثير جداً. لقد تعود الناس إذلال الضعفاء، الذي لا يملكون شيئاً. وترمق الدار البيضاء الفتيات بنظرة سلبية، فبنت "العربي" في رواية "يوم صامت" ما تزال غير متزوجة وبحاجة إلى عون من العائلة. وهذا أمر طبيعي، فهي تائهة في تلك المدينة الكبيرة، التي لا تحب الفتيات الشابات.

المنزل

إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها "ويليك، 288، 1972" ففي الأدب يكون الديكور دائماً، تحليلاً للنفس "القسنطيني، 72، 1995"، وإذا تعمقنا في مكونات المكان وتفاصيله الدقيقة كما تعمق عبد القادر في رواية "الرجل المحطم"، وذلك عندما أخذ يتأمل منزله الذي لم يعد يشبهه، الأثاث، أقمشة الأرائك، الصور المعلقة على الجدران، كان يتأمل تلك الفوضى، ويشعر أنه غريب أكثر فأكثر، فإننا نلحظ أن هذا المكان صورة تقريبية لنفسية البطل وهمومه الداخلية وأوجاعه وانكساراته المتوالية التي حاول أن يلملمها لإعادة ترميمها.

ويعكس الصندوق الذي كان يعيش فيه عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" حالة العزلة التي يعيشها في منزله بسبب مرضه، فلم تكن الإقامة الطويلة في الصندوق الذي كان يستخدمه كسرير وسكن. ولم تكن له غرفة خاصة به، ويعبر فضاء البيت الذي يسكنه عن حالته الاغترابية، حيث كان يسكن في بيت مظلم، جدرانه مخربة وسقفه مشقق، ويوظف الطاهر شجرة الليمون كمعادل موضوعي لعبد القادر، فقد فقدت شجرة الليمون أوراقها. تلك الشجيرة الجافة، التي يحاصرها موت بعيد، يرسل لها الظل. وهي تقاوم في باحة البيت الكبير المهجور، وتتعكس المآسي التي واجهها في حياته على ملامح بيته الأول عندما يعود إليه بعد رحلته الطويلة، إذ يقول: **قمت بجولة في المنزل. إنه قديم، فيه من الشقوق والأخاديد ما يثير دهشتي** " وهو **يتغير فتارة يبدو كبيرا واسعا وتارة تراه صغيرا ضيقا، وجميع تلك الشقوق في الجدران هي**

بمثابة طرق وأقنية تمر فيها تلك الذكريات، وسينهار السقف في يوم من الأيام تحت وطأة كل الأحلام المكدسة في المستودع المحرم "الكاتب العمومي،171" ولقد تناول الباحث محمود أمين العالم هذه الصورة لغير كاتب، إذ يرى أنه عندما يزداد توغلنا في "**الرواية – المكان**" تجد أن بعض شوارعها أو بنيتها تغير فجأة من مواضعها وأشكالها، بل قد تختفي وتزول أحياناً كما تختفي وتتبدل بعض الشخصيات بشكل سحري "العالم، دت،158" وتلمح "زهرة" في رواية "ليلة القدر" ليلة تحررها وموت الأب منبئة عما سيحدث إثر تلك الحادثة، مقتبسة تلك الرؤيا من المظهر الذي أخذته الدار في تلك الليلة، فلقد كانت الدار خربة. كما لو أن الجدران تعرضت لتشققات جديدة، ويعكس تشقق جدران الدار الكبيرة، وإهمال أشجار الفناء، حالة الانحطاط التي كانت تعيشها أيضا أم زهرة، وذلك انتقاماً من السماء على تحويل مشيئة الله، وكذلك مشهد دار القنصل الأعمى وأخته الجلاسة في الرواية ذاتها، والتي تعكس حالة اغترابهم الممتدة إلى الصورة المعلقة في منزلهم و الحضور الذي تشكله زهرة بينهم، فلقد كانت الرطوبة قد رسمت على الجدران لطخات برزت منها أشكال بشرية متغضنة. ولكثرة التحديق فيها، أخذت تتحرك. في وسط الجدار، كانت قد علقت صورة شيخ معمم، وكانت سيماء المرض بادية عليه، كانت الصورة بالأبيض والأسود قد نمقت بالألوان. كان التقادم قد نال من كل ما فيها، الورق الأحمر الذي لونت به الشفتان، زرقة العمامة، لون البشرة. كان الزمن قد فعل فعله وأعاد لذلك الوجه العياء الذي كان يسكنه لحظة التقاط الصورة. كانت دون ريب صورة الأب أو الجد. وكان في نظرته أسى لا محدود. إن ذلك الرجل كان ينظر إلى العالم للمرة الأخيرة. وكان لا بد أنه قد ألمت به في حياته مصيبة ما، وكذلك يعبر باب منزل "محمد المختار" في رواية "ليلة الغلطة" المنفرج والمشقق الجدران عن حالة أهله عام الوباء، وكذلك مشهد البيت الأزرق المطل على المقبرة، الذي أعطت زينة موعدا فيه لعبد للانتقام منه، أما منزل الرجل المسن الذي كان ينتظر ساعة أجله في رواية "يوم صامت في طنجة"، فما هو إلا معادل موضوعي لشخصه ونفسيته، فقد كان البيت باردا والرطوبة ترسم خطوطا من العفن الأخضر على الجدران وقطرات الندى على زجاج النافذة تسقط على الإطار الخشبي فيتعفن مع مرور الوقت، في هذا السرير الذي تقوس تحت وطأة جسده حتى أصبح مثل فخاخ الحيوانات، ويوماً ما سيتشقق ويسلمه إلى الأرض الرطبة السوداء. السرير هو الذي يحافظ عليه ويبقيه على قيد الحياة.

أما فضاء الغرفة فيعبر عن حالة العزلة في أضيق حالاتها، العزلة عن المحيطين بالشخصية من أقرب الناس إليها، من عائلتها، فمنذ اعتزال "أحمد" في رواية "طفل

الرمال" في غرفته العالية، المجاورة للسطح، لم يعد يطيق العالم الخارجي، وتمتد هذه الحالة لزوجته "فاطمة" قبل زواجه بها، فلقد تمكنت فاطمة من الحصول على حجرة غير مريحة قرب السطح، غالباً ما كان إخوتها ينسونها فيها، وكذلك تعبر الغرفة التي قدمها الشيخ "لزينة" في رواية "ليلة الغلطة" في وسط الغابة عن مرحلة الاعتزال في حياتها قبل أن تبدأ مرحلة الانتقام، تلك الغرفة المنعزلة هناك خلف المسجد الصغير، بلا وسائل راحة، ولا كهرباء. فيها حصيرة، وجرة ماء وكثير من الصمت والسكينة. وكذلك غرفة "عبد"، تلك الغرفة المليئة بالأغراض القديمة التي ترمز إلى ما علق بذاكرته. والذي يعتبر نفسه واحدا من أغراض هذه الغرفة إذ لم يكن قد تحرر من ماضيه وذكرياته.

المقبرة

يعد فضاء المقبرة من أكثر الأمكنة حضورا في روايات الطاهر، إذ تبدأ رواية (محا المعتوه) بمقطع شعري للسياب يقول في مطلعه (يا صمت المقابر...)، وتنتهي رواية (طفل الرمال) بعبارة (... قبور الموتى)، وتستهل رواية (ليلة الغلطة) بمشهد المقبرة التي ترسم ملامح طنجة، أما رواية (صلاة الغائب) فتبدأ وتنتهي في المقبرة ذاتها، وإن كان هذا الحضور للمقبرة سيعكس شيئا ما، فسيعكس الحالة النفسية لشخصياتها التي تعيش حالة اغتراب من الصعوبة بمكان أن يحتضن هذه الحالة مكان إلا المقبرة بكل ما تحمله من إشعاع رمزي، وإذ يستدعي القبر حالة غياب على المستوى الفيزيائي للمادة، فلقد امتد هذا الغياب ليشمل الجانب المعنوي – الوجود – فهذا "بوبي" في رواية "صلاة الغائب" ينام على قبر دون اسم، لا لحد له ولا شاهد ليعكس امتداد حالة الشعور بفقدان الهوية كمشترك اغترابي بين الميت والحي على حد سواء، و في حالة قلبنا هذه الصورة في رواية "طفل الرمال" نلمح قبر "أحمد" الذي تتشكل صورته وملامحه بملامح الحالة الاغترابية التي كانت تعيشها الأنثى "زهرة"، فقد كانت هندسة قبره غريبة. إذ لم تكن الحجرة مغطاة بقبة واحدة، شأن أغلب المزارات. بل بقبتين كانتا تلوحان من بعيد مثل ثديي امرأة، وكذلك قبر زوجته "فاطمة"، والذي يحمل نفس ملامحها، فلقد كان قبراً مهملاً ومنحصراً بين صخرتين كبيرتين.

وقد ترتسم صورة مدينة من خلال مقبرة، فهذه طنجة في رواية "ليلة الغلطة" ينظر إليها من خلال المقبرة الممتدة في مدخلها، فليست سوى مقبرة، ولكن حيث تدفن الكلاب والقطط، سنلاحظ على يمين المدخل قبراً مجهول الهوية، أكمة من التراب الأسود، سواده شبيه بسواد الفحم. إنه أكبر من القبور الأخرى. يقال إنه قبر دفن فيه

إنسان. ولكن، لماذا لم يوضع داخل مقبرة المدينة ؟ يقال إن الكائن المدفون فيه ليس إنسانا حقا ولا حيوانا. قد يكون واحدا من تلك الكائنات التي ما كان يجب أن توجد قط، كائن فريد وربما كانت له صلات وطيدة بالنبع الرئيسي للشقاء. ويفكك الرجل المسن صورة المقبرة عبر منزل العجزة، إذ يقول: **هناك بعيداً يعزلون المعمرين في بيت نظيف وحديقة جميلة وممرضات نظيفات، هنا الممرضات يلكن اللبان ويطفحن العرق، عندما تميل علي الممرضة لتعطيني الحقنة، أسارع بسد أنفي، لا توجد عندنا بيوت للراحة، وانما أقفاص دجاج للعجائز الذين ما زالوا متعلقين بأوهام الإنسانية. لحسن الحظ أن أثرياءنا لم يكتشفوا بعد مثل هذه البيوت. ربما لهذا السبب كانت مقابرنا أجمل من مقابر أوروبا. فهي مفتوحة مثل حقول قمح برية. نحن غالبا ما ندفن موتانا على هضبة تطل على المدينة، بل ونذهب إلى القول أن الموتى يحرسوننا. أن يكون القبر على هضبة مشمسة مزروعة بالزيتون أو في ساحة مغطاة بالمرمر، لا فرق. الأرض هي نفس الأرض، لها نفس الرائحة ونفس الرطوبة ونفس الحشرات والديدان** "يوم صامت، 101".

وتعد المقبرة، المكان الأنسب والأبرح لالتقاء أموات الطاهر، فبعد أن دفن محا في رواية "محا المعتوه" ليلا في حفرة بمقبرة الفقراء، نودي الأطفال من تحت التراب، ناداهم محا والتقى ذلك الصبي وبعض الرفاق الآخرين ليلاً بمقبرة الفقراء. والشجرة أيضا تحولت هي الأخرى إلى ذلك المكان. إذ كان لا بد من بسط قليل من الظل على ذلك القبر وعلى زائره، كانت "فاطمة الزهراء" وابنتها "ضاوية" عند أسفل القبر. كانتا خاشعتين في صمت. أما "عائشة" فلم تكن ضمن تلك الخلائق بسبب التحاقها به في قبره، و"موشي" صديق محا القديم فقد كان أيضاً منعزلاً أيضاً عن الجماعة شيئا ما.

وتعد مقبرة (باب الفتوح) من أكثر المقابر حضورا في روايات الطاهر، فهي المقبرة التي انطلق منها "السندباد" و"بوبي" و"يامنة" في رحلتهم وذلك في رواية "صلاة الغائب"، إذ تحمل الشخصيات المدفونة فيها نماذجا قيادية لكل من "بوبي" و"السندباد"، لذا تجد السندباد الذي يعاني اغترابا دينيا ينام فوق ضريح بعض أعيان فاس الذي كان أحد علماء جامعة القرويين،. أما بوبي الذي يعاني اغترابا وجوديا، فنلمحه يستلقي على قبر دون اسم، لا لحد له ولا شاهد، وكذلك الطفل الذي كانت تحمله يامنة، والذي يتمتع بأن ليس له اسم، كان السندباد ينتظر في المقبرة نهاية تأملات طويلة وشاقة في الذل والموت. لقد أصبح رجل نكران الذات، رجل الحرية الشديدة والدامية كالحقيقة، ولم يجد السندباد الراحة إلا عندما أسند رأسه إلى أحد أحجارها وأغمض عينيه وأحس ببدنه يزول ببطء كما ينزع الجلد أو الفروة أو الثوب. وأحس بالبرد ثم هدأ كل شيء، السماء

والنهار والنور، فابتسم واستسلم للأرض تجذبه إليها وقد انفتحت له بلطف إلى أن غطته بأكمله ثم انغلقت في نفس الوقت الذي طلعت فيه الشمس، وهي المقبرة التي انتقتها فاضلة في رواية "ليلة الغلطة"، وذلك عندما أرادت تسليم روحها، إذ استلقت في أحد القبور في ليلة شديدة البرد، ذهبت فاضلة إلى مقبرة باب الفتوح، استلقت في قبر وماتت من البرد، وحفروا حفرة حيثما اتفق ووضعوها في التراب، ماتت فاضلة مثلما عاشت، وحيدة وفقيرة، ولقد كانت المقبرة خالية وصار في استطاعة الأموات أخيراً أن ينقلوا قبورهم ويتقدموا قليلاً نحو البحر، وقد تنتقل المدينة من مكانها كما انتقلت فاس. ولكن مقبرة باب الفتوح حافظت على مكانها كشاهد على ما ترتكبه المدينة من جرائم بحق فقرائها كما عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"

وتتعدد أسباب وجود الشخصيات في المقبرة، لأنها تتمتع بالانعزال عن المدينة والهدوء، ذلك الهدوء الذي قد يمثل حالة من الرومانسية لبعض الشخصيات، فلقد أحصينا أسباب تواجد الشخصيات في المقابر بما يأتي:

1. تعد المقبرة مكانا منعزلا تستطيع الشخصيات ممارسة الجنس فيه، كما فعل "حميد" في رواية "الكاتب العمومي"، ذلك الشاب الذي يدعي بأنه حظي بجميع مؤخرات الحي المجاور. ويقول أنه كان يقتادهم إلى المقبرة ليكون مطمئنا، وكما فعل عبد القادر في الرواية ذاتها مع خطيبته، فلقد كانا يتبادلان الغزل في الأماكن والمناطق المهجورة المجاورة للمقابر.
2. وتعد المقبرة أيضا مكانا هادئا تقصده الشخصيات للتأمل، كما فعل سندباد في رواية "صلاة الغائب"، عندما ذهب إلى مقبرة المدينة لينام مع الكلاب. فلقد كان يشعر أنه يحتاج إلى صمت الأموات، ولنفس السبب يعتزل طفل في المدينة كذلك بالمقابر في رواية "محا المعتوه"؛ وذلك للتأمل. فالمقابر لا تبعث على الحزن ولا على البهجة من وجهة نظره، بل تشكل مشهدا عبثيا. إذ لا تخطيط ولا تقابل في تصميم القبور. يأتي الأموات ويحتلون أماكنهم.
3. وقد تقصد الشخصيات المقبرة للانتقام كما انتقمت "زينة" من "عبد" في رواية "ليلة الغلطة"، وذلك في البيت الأزرق المطل على المقبرة، والذي دفن مفتاحه تحت شاهدة أحد القبور، وكذلك "جد عائشة" في رواية "محا المعتوه"، والذي انتقم من ابنه الذي باع أرضه كما باع ابنته بتبوله على قبره كل يوم جمعة، وكذلك انتقام الشخصيات من الراوي الذي تسبب باغترابها في رواية "طفل الرمال".
4. وقد تقصد الشخصيات المقبرة للتنزه، واحتساء الشاي وأكل المكارونة كما فعل عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" مع الامرأة التي صادفها في "مقبرة الكلاب".

5. وقد تشكل المقبرة حالة وجدانية، تنتمي إليها الشخصية وتبوح لها بما لم تبح به لغيرها، كما عنت لعبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، إذ يشعر أن جذوره موجودة حيث تنبض مشاعره وانفعالاته، في مقبرة مدينة فاس التي بكى فيها.

السجن

أفرد الطاهر بن جلون رواية كاملة خصها بكشف المعاناة النفسية للمساجين، وهي رواية "تلك العتمة الباهرة" التي خصها بمعتقل «تازمامارت»، أحد أخطر وأبشع مراكز الحبس والتنكيل والإبادة البطيئة والحتمية للنوع البشري في تاريخ المغرب الحديث والمعاصر. هذه الثكنة الرهيبة في أقصى الجنوب المغربي شرقا حيث تم حبس ثمانية وخمسين من العسكريين ابتداء من شهر أغسطس (آب) 1973، فقد صدرت في حقهم أحكام متفاوتة لمشاركتهم في المحاولة الانقلابية التي كان مسرحها الرئيسي قصر الصخيرات الصيفي في أغسطس (آب) 1971، وسجنوا بداية في السجن المركزي لمدينة القنيطرة، حيث كان هؤلاء الضباط، وضباط الصف والجنود يعيشون في وضعية السجناء العاديين على العموم، فابتداء من صبيحة ذلك اليوم ستبدأ «رحلة الجحيم» للنفر المذكور من العسكر، وستتواصل على مدى ثمانية عشر عاما، ظلوا محتجزين خلالها، كل واحد منهم في زنزانة انفرادية، وذلك حسب أقوال الذين نجوا بمعجزة من الرحلة الجهنمية تلك، وعددهم ستة وعشرون، فيما قضى أربعة وثلاثون تلفا أو مرضا وأحيانا غما وجنونا، وسرح الآخرون لتبدأ عندهم رحلة من نوع آخر، غريب. "المديني،2001".

فلقد جرد السجناء السياسيون في رواية "تلك العتمة" من كل مظاهر الإنسانية، ولا تقل ملامح السجن قباحة في عين السجين رقم سبعة عن الحالة التي يعيشها باقي السجناء، فقد كان يبلغ طول الزنزانة ثلاثة أمتار وعرضها متراً ونصف المتر، أما سقفها فمنخفض جدا يتراوح ارتفاعه بين مئة وخمسين ومئة وستين سنتيمتراً. ولم يكن بإمكان أي منهم أن يقف فيها. حفرة للتبول والتبرز. حفرة قطرها عشرة سنتيمترات. كانت جزءا من أجسادهم، والأفضل لهم أن يسارعوا إلى نسيان وجودها، لكي يكفوا عن اشتمام روائح البراز والبول، لكي يتوقفوا عن الشم إطلاقا، لم يكن لديهم أسرة، ولا حتى رقعة من الإسفنج، بمثابة فراش، ولا حتى كومة من القش أو حتى ذلك الورق الذي تربض عليه البهائم، وتتقاطع هذه الزنزانة مع زنزانة عبد الرحمن منيف في روايته "شرق المتوسط"، فلقد كان القبو صغيراً لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران والسقف، فقد كانت متقاربة لزجة والنافذة الصغيرة، والتي تشبه

شقاً كانت تستقبل ضوءاً باهتاً ينزلق إليها من أرض الموت. ففي الجناح (ب) كانوا ثلاثة وعشرين نفرا، وكل منهم في زنزانة، ما عادت لهم أسماء. ما عاد لهم ماض أو مستقبل. فقد جردوا من كل شيء، أمضو سنة في تلك الحفرة المعتمة معصوبي الأعين، وحين رفعوا العصابة عن أعينهم لم يرو سوى العتمة. ظنوا حينها أنهم فقدوا البصر. لقد وضعوا في سجن مؤبد شيد لكي يبقى، إلى الأبد، غارقاً في الظلمات، كانت زنزاناتهم قبورا.

أما عما كان يقدم لهم، فيقدم السجين رقم سبعة صورة كاريكاتورية لما كان يقدم إليهم من قهوة وخبز، فيقال في وصف القهوة الرديئة أنها عصارة جوارب، فنقيع الجوارب له طعم ورائحة كريهان بالطبع، لكنه قابل للشرب، وما كان يقدم لهم في الصباح على أنه قهوة من ماء فاتر ممزوج بمادة نشوية محمصة مطحونة، يستحيل أن يعرف ما هي بالضبط، المؤكد أنها ليست قهوة ولا شايا، أتكون سائل الحقنة الشرجية ؟ أم مزيجا من بول الجمال وبول قائد المعسكر ؟؟، أما الخبز فلقد كان على شاكلة عجلة سيارة، قاسياً، سميكاً، وبلا طعم. فلو أن أحدا يجيد رميه لتمكن من قتل من يصيبه به. كان خبزاً من إسمنت، لا يمكن قطعه ولا حتى كسره. لا يمضغ، بل يقضم قضماً، وتضاف إلى الحالة المأساوية التي كانت تعيشها الشخصيات، الحرب النفسية التي مورست ضدهم من قبل سجانيهم، عندما حفرت سبعة قبور في الفناء. للسجناء السبعة الباقين، الذين أخرجوا ليطلعوا إلى مصيرهم المعد لهم، فرفعة الإنسان وهو ميت في نظر السجين رقم سبعة أكبر من رفعته وهو حي.

أما "زهرة" في رواية "ليلة القدر" فكانت تنظر إلى السجن بمنظار آخر، منظارها الذاتي، منظار ما لاقت خارج جدران هذا السجن من إلغاء وتهميش واغتصاب واغتراب، ففي السجن سرعان ما انتظمت حياتها، لم تعتبر الحبس عقابا. فبعد أن وجدت نفسها بين أربعة جدران تبينت كم كانت حياتها كرجل متنكر تشبه السجن. كانت محرومة من الحرية في الحدود التي لم يكن فيها من حقها إلا دور واحد، كانت زنزانتها ضيقة وقد افتتنت بها. فلقد كانت تجسد القبر الذي سيريحها من مأساتها، كانت قصتها هي سجنها، كانت تحمل سجنها معها كقفص فوق الظهر. كانت تسكنه ولم يتبق لها غير أن تتعود على سكناه، ففي السجن ألفت الحياة الطبيعية. لقد نسيت الحاجة إلى الحرية. ولم يكن الحبس يعذبها. كانت تحس بنفسها مهيأة. كانت النساء يأتين لرؤيتها، ويطلبن منها دائماً كتابة رسائلهن للآخرين. كانت سعيدة بتقديم خدمة ما، وبأن تكون نافعة. أعطوها مكتباً صغيراً وورقا وأقلاما. كانت قد صارت المؤتمنة على الأسرار كما صارت مستشارة السجينات. والفائدة الوحيدة التي كانت تجنيها من وراء

ذلك كانت تتمثل في ارتياح داخلي، في انشغال كان يبعدها عن سجنها الخاص. في نفس الوقت، أخذت لياليها تشبه أكثر فأكثر انتقالا ما، إذ كانت تخلو تدريجيا من مستأجريها المشبوهين، المخيفين في الغالب. لقد كان على جميع الشخوص التي راكمتها طوال حياتها أن تغادر الأمكنة. كانت تطردها بمنتهى القسوة.

النزل

أفرد الطاهر روايته (نزل المساكين) ليكشف لنا عن مجموعة من الشخصيات التي تمثل وجها آخر للحضارة الغربية، والتي تمثل إرهاصات المجتمع الرأسمالي، الذي يلفظ فقراءه خارج منظومته الاجتماعية والاقتصادية والوجودية، ويكشف الروائي الشخصية التي تتجه إلى نابولي ليرسم ملامحها، إذ يبدأ بالبحث عن مركز المدينة ليجده في نزل المساكين، مكان جميع الدناءات، أكبر بناء بعد المستشفى الرئيسي في باريس، ملجأ لخمسة آلاف وستمئة بائس، أنشيء بدافع شعور بالاثم على يد أحد الملوك الذي جعله ملجأ للمساكين؛ لينسي الناس بذخ قصره الصارخ، أنسجة العناكب في كل الزوايا، رائحة الكلاب الميتة أو الجرذان اليابسة، الحيوانات الميتة أو الحية، وتعكس صورة النزل الملامح النفسية الاغترابية للمقيمين فيه، فهو عمارة عتيقة في نابولي رمادية ذات نوافذ واسعة مفتوحة، زجاجها مكسور، وأخرى مغلقة، الحجر أحمر صديء يكاد أن يكون أسود. على الشرفات تنمو أعشاب برية، هناك طاولة إحدى أرجلها مكسورة. كرسيان منقوبان، دراجة بدون مقود. سرير معدني مخفوت، خزانة مرآتها مكسورة، حافظة أوراق مبقورة، صوان لم يمس يعلوه الغبار، معطف مقروض بالعث معلق على غصن شجرة، مجموعة من آنية الحلويات التي فسدت منذ زمن طويل، مقلاة سوداء وضع فيها ذكر حمام ميت، فلقد كان هذا النزل مخصصا تماماً للموت، وهو ملجأ للحثالات، يجبرونهم على أن يكونوا عراة رجالاً ونساء مختلطين. الماء فاتر لا بارد، أجساد سكان النزل دائماً مشوهة، إنها مسنة جداً، منحنية الظهور، سقيمة، دون حياة، دون فرح، دون أمل، هؤلاء الذين يلجؤون إلى النزل هم منبوذون من الجميع ولم يعودوا يملكون أي شيء، فهناك "فريدريكو"، ليس عجوزاً تماماً ولكنه كسيح، عصبي المزاج بلا أسنان، فمه مجرد ثقب، لا تكاد تكون له شفاه. عندما يغلق فمه ينقلب الثقب إلى شطب أفقي، إلى أخدود يظهر تجاعيد وجهه، "فريدريكو" رجل عاش وحيداً ومات وحيداً، "بيانكا" كانت ممثلة في سنوات الأربعينيات، امرأة جميلة ذات جمهور، عرفت شهرة فجائية وقصيرة ما لبثت أن طواها النسيان، وعندما علمت عائلتها أنها أظهرت طرفاً من ثديها في أحد الأفلام نظمت مأتماً رمزياً للمغضوب عليها، ثم هناك قصة

"أنطونيلا"، فتاة رائعة، سمراء، طويلة القامة، طويلة الشعر، عينان خطيرتان، شباب يخلب اللب. أمها هي التي جعلتها تجن. في السادسة عشرة من عمرها أتلفتها أنانية وحشية من أم أكبر سناً من أن تنجب ولداً. فقد تزوجت وهي أرملة من صاحب مصرف يحلم بأن يكون له أولاد فلجأت إلى تدبير شيطاني: طلبت من "أنطونيلا" أن تكون أماً حاملة. وضعتها في سريرهما وجعلتها تحمل من صاحب المصرف. عندما ولد الطفل أخذته منها وقالت لكل الناس أنه منها حملت به في أميركا اللاتينية من زوجها الجديد. وكان على الصغيرة "أنطونيلا" أن تحفظ السر وألا تتحدث عن الطفل إلا على أنه "أخي الصغير"، وفي العشرين من عمرها أصبحت حياتها صعبة وأشرفت على الموت وغدت هزيلة جداً وأغمي عليها مرة في الشارع، هناك، في الساحة الصغيرة أمام النزل، فقادها البواب إلى هنا منتظراً أن يطالب أهلها بها. بعد أسبوع طلبت الطعام وما لبثوا أن احتفظوا بها. أعتقد أنها اختفت قبل إغلاق النزل ببضعة أيام، هربت، رحلت تحت سماوات أخرى آملة نسيان هذه السنوات من الشقاء، و "لورانزو" حلاق السيدات الذي أفلسه الصبيان. وعن "أرماند" الملاكم الذي أصابه الخرف. وعن "إيلاريا" المغنية التي فقدت صوتها وأبرزت بطاقة انتمائها إلى حزب الفاشستي، فتاة جميلة ذات وجه ملائكي ممسوسة بكراهيتها للشيوعيين والسود والعرب. كانت تقول: **إنهم لم يفعلوا لي شيئاً ولكنني لا أحبهم. الأمر هكذا. ورثت ذلك عن جدتي التي قالت إنها اغتصبت على يد مغاربة أثناء الحرب** ". وعن عائلة "رومانو" التي ما عادت تسكن هنا منذ الهزة الأرضية، مات العجوز الذي يقيم في النزل، كان ممثلاً مسرحياً عجوزا خسر كل شيء بالقمار، اسمه "ماسيمو بيني"، أصبح الموت مألوفا، لم تعتر سكان النزل أية أحلام، لأن الموتى لا يحلمون، منذ تلك الليلة أمست تلك الفتاة عجوزا ولم تنقطع عن التقدم في السن. سمنت وصارت تنسى أن تغتسل. أصبحت أرضاً جافة يابسة، قلبا مجروحا، ماء أجاجا، تينة برية لا ثمر فيها، كومة من الفضلات، وفَقَد كذلك حارس النزل أعضاءه التناسلية أثناء نومه إذ هاجمه رهط من الكلاب الجائعة. وقال آخرون إن امرأته المريضة بالغيرة سوت مشكلة الخيانة الزوجية على هذا الشكل. أما "أندري" المتسكع فقد أكد أن جماعة من خلد النزل هي التي هاجمت هذا الشخص الشرير. الشرطة أوقفت الزوجة التي أنكرت بشدة كل مشاركة لها بالمأساة. وهكذا، وبلمح البصر، لم يعد نزل المساكين مجهولا من السائحين، ووعدت البلدية بأن تجعل منه مكاناً مكرساً للثقافة.

المسجد

تتعدد أسباب وجود الشخصيات في المسجد، لأنه يتمتع بالصمت والقداسة والهدوء، ذلك الهدوء الذي قد يمثل حالة من الرومانسية لبعض الشخصيات، و لم أجد شخصية واحدة قصدت المسجد بقصد الصلاة، وأحصى الباحث أسباب تواجد الشخصيات في المسجد بما يأتي:

1. تقصد بعض الشخصيات المسجد للتأمل، كالطفل الفقير في رواية "محا المعتوه"، والذي كان يرى أن الجو في المسجد ناعم محبب على الدوام. حتى أصبح يحب النوم في المساجد؛ لأنها تلهمه وتمن عليه بالغريب من الحلم، ولا يجد رفاقه لتردده على مثل هذه الأماكن من معنى. والحقيقة أنه يقصدها للتأمل وكذلك الراوي "عمرو" في رواية "طفل الرمال"، والذي توجه إلى المسجد لا ابتغاءً للصلاة، بل للتأمل في ركن صامت.
2. أما "أبو زهرة" في رواية "ليلة القدر" فيقصد المسجد لوضع خطط لإنجاب مولود ذكر، فقد كان يحدث له أن يذهب إلى المسجد، وكانت عوضاً عن أداء إحدى الصلوات الخمس يعكف على إعداد خطط جد معقدة للخروج من ذلك الوضع الذي لم يكن يسعد أحدا.
3. وقد تقصد الشخصية المسجد لملاقاة حبيب لا تسمح القيم الاجتماعية بملاقاته على الملأ، كالجلاسة في رواية "ليلة القدر"، ففي إحدى المرات تلاقت بعشيقها قبيل منصف الليل بأحد المساجد. لقد كانا كلاهما متدثرين في جلابتين رماديتين، فلم يلحظهما أحد.
4. وقد تقصد الشخصية المسجد لتتمتع بإحدى امتيازات الذكورة كما فعلت "فطومة " في رواية "طفل الرمال"، فقد كانت تنام في الليل بأحد المساجد. كانت تتلوى فيٍ جلبابها، وتسدل غطاء الرأس على وجهها بحيث يمكن لمن رآها أن يعتبرها رجلاً، جبلياً ضل في المدينة. عندها عنت لها فكرة التنكر كرجل، لم يكن ذلك يتطلب سوى تسوية المظهر. حينما كانت شابة ومتمردة، كانت تتسلى بتغيير صورتها؛ لتحصل على المنح والمميزات الاجتماعية التي يمنحها المجتمع لذكوره.

السوق

يعد السوق من أكثر الأمكنة التي تصور حالة الاغتراب العبثية التي وصلت إليها شخصيات الطاهر، وذلك لأنها فقدت بيتها وعائلتها – إن كان لها بيت أوعائلة بالأصل– ومجتمعها ومن قبل ذلك فقدت ذاتها، نلمحها تسكن السوق كآخر ملجأ لها قبل

المقبرة؛ لتكون شاهدا على قيم مجتمعها التي أوصلتها إلى هذا المكان، وكل شخصية تحمل بين جوانبها أسباب اغترابها، لتكتفي بظهورها صامتة كدلالة على اقتناعها باستحالة تخلصها من الحالة الاغترابية التي تعيشها، ويكفينا الدخول إلى أحد أسواق الطاهر لنلتقي ببائع اليانصيب، الذي يصيح في ميكرفون متنقل بعبارات مكررة هي مزيج من العربية والفرنسية والإسبانية والإنجليزية، ولنلتقي المتمرسين بمختلف أنواع النصب، فهناك الحواة، أو مروضو الحمير، هناك شحاذون ألقى بهم جفاء الجنوب، مشعوذون، مبتلعو مسامير ودبابيس، راقصون سكارى، مهرجون وحيدو الساق، جلابيب سحرية ذات خمسة عشر جيباً، غلمان يتصنعون التعرض لحادثة تحت شاحنة ما، رجال زرق يبيعون الأعشاب وكبد الضبع لإلقاء أذى من السحر، بغايا سابقات صرن عرافات، أوخيام سوداء مغلقة على اللغز الذي ينبغي الاحتراز عليه داخل الذاكرة، عازفون على الناي يسحرون الصبايا، دكاكين تؤكل فيها رؤوس خراف مطبوخة بالبخار، مغنون عميان ومحبوسو الصوت ويصرون مع ذلك على غناء الحب المجنون الذي كان بين قيس وليلى، عارضون للصور الجنسية على أبناء العائلات الطيبة، ويصف الراوي الأعمى شوق الحي العربي في الأرجنتين بقوله: **كانت الأزقة مأهولة بالباعة المتجولين والمتسولين والشيوخ، وكان هناك شحاذ السكاكين يتجول بعجلته فوق دراجة، كما كان هناك بائع الماء، وهو رجل هرم ومقوس الظهر يند عنه صياح وأليم طويل، وكان هناك أيضاً المتسولون الذين يرددون طوال الوقت اللازمة بطريقة آلية** "طفل الرمال،128".

المقهى

تختار الشخصيات فضاء المقهى لتمارس فيه العطالة وتزجية الوقت، وذلك بعد أن وضعها الواقع المؤلم على هامش الحياة، وغرّبها عن المجتمع والناس، وقد يعاني المقهى من الوحدة كما الشخصية التي ترتاده، كالمقهى الذي ارتاده "أحمد" في رواية "طفل الرمال"، و تتميز معظم الشخصيات التي ترتاد المقاهي في روايات الطاهر، وخاصة في رواية "حرودة" بسوقيتها وتفريغ كبتها الجنسي في هذا المكان الذي يشرف على المدينة، ففي مقهى "الحافة" في طنجة تنتصب الذكور تحت الجلابيب. فردف غلام المقهى يثير هذياناً غير مكتوم، الذكور تمزق الجلابيب، تلاحق الغلام الذي يختفي مذعوراً بين ساقي صاحب المقهى، يحطون ذكورهم على الطاولة وينتظرون. حين لا يكونون في الشاطئ، يكونون في تلك المقاهي التي يرتادها الأوروبيون، أما المرأة في المقهى. فلا يمكن لها في المقهى إلا أن تنشد حالتين: خادمة أوعاهرة مبتذلة.

وقد يجمع فضاء المقهى شخصيات غريبة عن بعضها، ليوظف الطاهر هذه الغربة في سرد روايته إذ اجتمع كل من "سالم" و"عمرو" و"فطومة" في رواية "طفل الرمال"، وثلاثتهم مسنون وعاطلون كانوا يلتقون، منذ تنظيف الساحة ووفاة الراوي، في مقهى صغير منزو لم تهدمه جرافة البلدية لأنه في ملك نجل أحد المسؤولين، لبيدأ كل واحد منهم برواية قصة "أحمد" كما عاشها أو سمعها. أما "بلال"، فيرتاد وأصدقاؤه مقهى "كرستال بالاس" ليبث كل واحد منهم حالته الاغترابية التي يعيشها قبل التقائهم بزينة، أما بعد التقائهم بزينة، وتجمعهم في المقهى ذاته، يفاجأ سليم بأصدقائه وهم في حالة اغتراب بعد أن انتقمت منهم زينة، وقد علقت جمل على جدار المقهى (**ليست الحياة إلا حلما هو في خفة غابة ضربتها العاصفة**)، (**حتى لو ذهبت إلى الصين لطلب العلم فالحقيقة تعرفها، إنها فيك**) "ليلة الغلطة،207".

الشخصية والطبيعة

يعد "محا" من أكثر شخصيات الطاهر تعلقا بالطبيعة وطلبا لها، ومن أكثر الشخصيات التي تدعو إلى هجران المدينة بكل تلوثاتها القيمية، والعودة إلى الأصل، إلى الغابة، إلى التماهي الصوفي بالطبيعة؛ علها ترجع بعض القيم الإنسانية التي التهمتها المدينة، فمحا حصان رافل في بستان طفوله. لا بيكي إلا تحت شجرة، ويسلك محا الطريق المؤدية إلى الشجرة مخلفا وراءه المدينة. فالإنسان هو الشجرة. هو العين الجارية، الماء، الأرض، لن يكون محا وحيداً عندما يكتمل القمر هذه المرة. ستحظر طفلته في خمارها. سيبتغي العسل والسمن تحت القبو. سترحل القطط إلى الغابة هذا المساء. وكذلك "جد عائشة" المرتبط بأرضه، والذي يقف الدين والمجتمع أمام ارتباطه بأرضه؛ لذا ذات صباح ركب حماره وانطلق. لم يره بعد ذلك أحد. يقال إنه انقلب جوادا أو فرسا وأنه يحرث الأرض القاحلة، وكذلك عائشة التي اختفت في الغابة، فقيل أنها قد أكلتها غولة الظلمات تلك التي فقدت بصرها على ضفة النهر، لذلك نجد الطيور تصمت أمام كلمة محا، وفي ليلة دفن "محا" في حفرة بمقبرة الفقراء تتحول الشجرة أيضا هي الأخرى إلى ذلك المكان. إذ كان لا بد من بسط قليل من الظل على ذلك القبر وعلى زائره، لبيدأ "محا" محاكمته لأولاء الذين أساؤوا إلى أمه الأرض: **أخي ما الذي تقوله الأرض عندما تباع بالمزايدة ويضبط لها ثمن لا نزول دونه. الأرض تباع وتشترى وهم يمسحونها ويقيسونها ويمزقون مساحاتها. إنهم يبذرون الموتى ويغرسون كتلا من الإسمنت المسلح ومن الحديد. الأرض صماء لا تقول شيئا. ولكنها عندما تتكلم ستكون الطامة الكبرى، لقد سبق لي أن قلت ذلك وتنبأت به بل قل إن**

الأرض قد قالت ذلك لي وباحت به إلي "محا،164"، ويتماهى ذلك الطفل الفقير بالطبيعة، ويدعي أنه بعد مضي خمس سنوات سيتزوج بغزالة وسيرحل ليعيش معها قرب العين، إذ يقول: **أنا أعلم أني ابن تلك العين. أعلم أنها أمي، أمي أنا. قد يكون والدي حصاناً. يجري في المدينة. يحمل أثقالاً لتجار المدينة. حسنت الحال هكذا، أنا حر. ووالدي من الماء والتراب ولا غيرهما. ينعمان بالاطمئنان. عندما أذهب إلى المدينة يأخذني الغثيان. في استطاعتي أن أربح شيئا من المال كماسح أحذية ولكن الشغل يولد لي صداعا برأسي، ولا من متوقف في مطلع الربيع يشاهد الشجرة كيف تخرج من حال إلى حال. الشجرة كالفتاة. لربيعها بالغ الأثر على النفس. ولكن معدن الأشياء قد خس** "محا،70"

ويعد هروب الشخصيات من المدينة إلى الغابة هروبا من المكان المسبب للاغتراب، إلى المكان الذي ستبحث فيه عن ذاتها، ومثالنا على ذلك شخصية "أحمد" في رواية "طفل الرمال" عندما جرى وهو ينتحب إلى غابة بمخرج المدينة، جراء رؤيته لوالديه وهما يمارسان الجنس، وكان يحس بتلك اللحظة بأن عضو أبيه الهائل يلاحقه، وقد يتجاوز البحث عن الغابة في وعي الشخصية إلى لاوعيها كتلك الأراضي التي يتخيلها "أحمد"، والتي رسم الأطفال أحجارها، ولا تراها سوى أعين الشابات العاشقات. وعند انبلاج الصبح، تسربل أشعة النور الأولى الشجرة، وتنقلها من مكانها مانحة إياها جسداً وذكريات، ثم تجمدها في رخام أحد التماثيل ذي الذراعين المحملتين بالأوراق والثمار. حوله فناء أبيض ومقفر. وكذلك الدار التي تحلم بها فاطمة بشكل كوخ قديم بإحدى الغابات، كوخ محاط بأشجار بلوط احترمها الزمن. وكذلك ما تشكله الموسيقى لعبد السلام، إذ يقول: **نحن سعداء هنا طالما نعزف الموسيقى، إنها موسيقى أجدادنا. ولدنا كي نجعلها تعيش، لكي ندخلها في قلوب من يمتلكهم الشر أو الشقاء. إن شعلة إلهامنا، أرواحنا، وأذهاننا، هي التي تدعونا إلى الأرض، بغاباتها، وأنهارها، وأحجارها المقدسة** "ليلة الغلطة،46"، وكذلك توجه هدى في الرواية نفسها إلى الطبيعة بعد أن استغلت من رجل الدين، إذ أصبحت تصلي للأشجار والنباتات، لنور السماء والرياح، للقمر، للشمس وصوت الماء.

المكان الحلم

يشكل المكان الذي تعيش فيه "زهرة" في رواية "ليلة القدر" أحد أهم دوافع اغترابها؛ لذا تلجأ إلى الحلم ليمكنها من العيش بمكان أفضل، مكان تستطيع من خلاله الخروج من الحالة الاغترابية التي تعيشها، وتبدأ رحلتها عبر الحلم عندما يخطفها

الفارس على الجواد إلى المكان الحلم – القرية – التي تقع بواد صغير يتم دخوله بسلك طريق شبه سري. كانت هناك حواجز موضوعة يحرسها بعض الأطفال، في تلك القرية، لم يكن هناك سوى الأطفال. كانت الدور المبنية بالطين الأحمر في غاية البساطة. وكان يقطنها حوالي مائة طفل، ذكورا وإناثا، كانوا يعيشون هناك في اكتفاء ذاتي، بعيدا عن المدينة، بعيدا عن الطرق، وبعيدا عن الله نفسه. تنظيم تام، بلا تراتبية، بلا شرطة ولا جيش ويدعي فارس القرية أنهم يعيشون تحت نظام المبادئ والمشاعر. وأول مبدأ هو النسيان، فمجيئهم جميعا هو معاناة، من ظلم، إلى الأرض الثابتة. فهذه القرية لا اسم لها إنها غير موجودة، فهي بداخل كل واحد من سكانها، وكذلك قرية "الكيلو متر عشرون" في رواية "صلاة الغائب"، القرية الحلم التي أصبح الناس فيها لا يرفعون عيونهم إلى السماء لكنهم في كل ليلة يلقون سمعهم ويتسمعون الأرض، قرية لا يحق لله ولا لرسله مراقبتها ولا حتى التدخل في شؤونها. إنها قطعة آمنة اكتسبها أهلها بصعوبة كبيرة. فلا وجود فيها للصلاة ولا للمومسات، لم يعد الله هناك لينهب أحلام أهلها وأفكارهم، ولقد تولدت ثورة أهلها عن شعور عميق بالظلم، فهو ليس صادراً عن البشر إذ مضار هؤلاء يمكن دائماً حصرها ومكافحتها ولكنه صادر عما تعودوا بتسميته بالطبيعة أو الله.

وتتخيل هدى في رواية "ليلة الغلطة" أنها نجت بعد محاولة اغتصابها، على يد كتيبة من أطفال هجروا مدارسهم، يصحبونها إلى مكان أمين، بيت أبيض أو شجرة معمرة.أجلسوها على أريكة متحركة وسط مرج. رأت دفاتر مدرسية تأتي وتحط، كأنها فراشات فوق أزهار. كانت تطير مليئة بالألوان والأحرف والرسوم، ويتخيل كذلك السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة" المكان الحلم ليخرج من السجن الذي جرد فيه من إنسانيته، وإذ يأتي الحلم بأبسط أشكاله ليكون شاهدا على التجريد من أبسط القيم والحقوق، إذ يتخيل حديقة متواضعة: بضع شجرات برتقال، شجرة ليمون أو اثنتان، في وسطهما بئر ماء رقراق وعشب وثير وحجرة للنوم أيام البرد أو حين تمطر. في تلك الحجرة لا يوجد شيء، فقط فراش وغطاء ووسادة، وتتخيل "ناديا" في رواية "أعناب مركب العذاب" مكانا لتهرب فيه عن المجتمع الذكوري الذي سبب المعاناة لأختها في ليلة زفافها، إذ ألبستها مثل أميرة ووعدتها بأنهما قد تسافران في أحد الأيام إلى "فانكوفر"، وهي بلد في الطرف الآخر من العالم تثلج فيها السماء بغزارة، وحيث الناس من أمثال قادر ليس لهم وجود.

الاغتراب خارج الوطن

تتوجه عيون العرب في روايات الطاهر إلى الغرب كمحاولة منهم للهروب من حالة الاغتراب التي يعيشونها في بلادهم، فإذا حدث لكم أن زرتم طنجة يوماً، فانظروا، إلى التداعي والحنين الذي يشغل الناس الجالسين إلى الطاولات في المقاهي وعيونهم تحدق بالشواطئ الإسبانية، ولكن الاغتراب خارج الوطن لم يخرج "زهرة" من حالة الاغتراب التي كانت تعيشها في المغرب،إذ تقول: **تعلّمت فصل حياتي عن تلك الأمكنة والأشياء التي تتفتت بمجرد لمسها، رحلت بعد أن طردت نفسي من ماضيّ بنفسي، لم يعد بمقدوري تحمل حياة تملأني بالخزي، في كل الأحوال لا أعرف حتى من أكون، كانت تتكلم عن الاختفاء، عن الغوص في الرمال** "طفل الرمال،124"، وهذا ما وصل إليه منصور عبد السلام ورجب اسماعيل اللذان سافرا خارج الوطن إلى فرنسا، فإنهما لم يفعلا إلا أن انتقلا بشرقهما وهزائهما وخيباتهما إلى مكان آخر "القسنطيني،99،1995" ويكشف الرجل الجالس في الباص حقيقة الاغتراب خارج الوطن، إذ يقول: **أنا كنت قويا وبعد أن هرّؤوني طردوني دون غرامة، بلا شيء لقد انقطعت أنفاسي، كنت أشتغل في المناجم. فشخت في سن السادسة والأربعين. فرنسا، إنها البؤس يا أخي يجب أن يكف عن الكذب على الناس، يجب أن يقال لهم الحقيقة، الحصول على ثروة في فرنسا من باب المستحيل، إنه الموت** "صلاة الغائب،93"، وذلك ما نلمحه في شخصية "رجب" للروائي عبد الرحمن منيف، فبدلا من أن تكون باريس لرجب مكاناً يبعث فيه من جديد فتعاوده الأحلام والرغبة في الحياة، صارت مقبرة أخرى لا تقل بشاعة عن مقبرة الشرق، فلا يشغل فكره إلا الموت يحسه قريباً منه بل يتمناه ويخطط له "القسنطيني،100،1995"، وكذلك الرجل العربي في نابولي في رواية "نُزل المساكين"، والذي يدعى "حسن"، ولكنه يدعو نفسه في إيطاليا "توني"؛ لأن المغاربة، ليس لهم سمعة حسنة، فالناس لا يشعرون بالإرتياح إذا اعتقدوا أنه ليس إيطالياً.

ولكن عندما تهاجر أحد هذه الشخصيات إلى الخارج، فنجدها تخرج وتأخذ معها كل ما تحمل من تقاليد، لتصل إلى حد بناء منزلها بطابعه العربي، كي لا تعيش حالة اغتراب مكاني خارج بلدها، كما فعل "أبو ناديا" في رواية "أعناب مركب العذاب"، والذي كان معه الحق في أن يبني بيتا طبق الأصل عن بيوت البلد !، لم يشأ أن يكتفي ببعض الصور الملونة، ببعض البهارات الفاسدة، كلا، لقد أراد بيته الحقيقي في قلب مدينة حقيقية لم تستطع أن تقبل بوجوده فيها، وتعد شخصية (ناديا) الشخصية التي كشفت عن حالة الاغتراب خارج الوطن التي يعاني منها العرب خارج أوطانهم في

فرنسا، وما يعانون من عنصرية، وتسلط، واغتراب حضاري، وذل، وموت، واغتراب لغوي، وتخل عن المبادئ، وحملهم للعنف الذي اكتسبوه من بلادهم، وعدم مقدرتهم على فهم الجيل الذي ينجبونه في الغرب، وإغراق أبنائهم بالمخدرات والعنف والتعصب الديني، كحارس العمارة، الذي ترك أولاده البلد وغيروا أسماءهم. "موهاند" جعل اسمه "دافيد كوهين"، وهو يصر على حرف الكاف. صار يلبس "الكيبا" ويضع في عنقه "نجمة داوود" ولا يعرف أحد كيف جمع ثروته، ولكن أباه يقول إنهم دفعوا له ليتخلى عن الإسلام وعن جنسيته القبائلية، فأخو ناديا الأصغر "تيتوم" دعسته سيارة، ففي أحد الأيام وجدته "ناديا" والقرآن بين يديه وهو يبذل جهداً لقراءته بالفرنسية وعلى وجهه هيئة المفتون، وفي السوبر ماركت كانت الحراسة مقصورة على المغاربة. وعندما يلقون القبض على سارق مغربي يعاملونه دون شفقة. يظهرون الحماسة ويحبون إهانة التعساء الذين يمسكون بهم، فعلي البالغ من العمر سبع سنوات لم يكن يعرف الكتابة ويتكلم بصعوبة، أمه امرأة شجاعة أنجبت اثني عشر ولداً مات ثلاثة منهم. ويتساءل أبو ناديا: **نحن نحب أرض فرنسا ولكن هل هي تحبنا ؟، أتعرفين يا ابنتي ما الذي يمنع العرب من التقدم ؟ تعبير واحد يستعمل عندنا هو: قضي حاجة... ليس لهذا التعبير معادل بالفرنسية ولكن معناه بشكل عام هو: هيئ نفسك لتكون حقيراً فلا يصيبك شيء من الأذى، ولكن أرأيت أولاد إبراهيم ؟ في البداية كان يغلق الباب على نفسه مع واحد منهم ويوسعه ضرباً حتى يسيل دمه. ثم يأتي دورهم فرداً فرداً. وأخيراً هو الذي أخذ يبكي. ذرف الدموع على حياته، دموع النفور والمقت لما آل إليه أمره هو الذي قدم إلى فرنسا على الأمل بحياة أفضل. ولكن هل كان حقاً في فرنسا ؟ لقد حمل وطنه وبلده إلى أي مكان ذهب إليه. والآن هو يقطع الكيلومترات على قدميه لشراء لحم من الدرجة الثالثة من عند جزار مسلم** "أعناب،52"، وعائلة بشير، وهم مراكشيون، يسكنون في الطابق الثالث. **الأب يعمل** في مصنع. البنات الأربع جميعهن سمينات، والابن لا يحب المدرسة ولكي يعاقبه كان بشير المسكين يلجأ إلى ضربه كما يضرب أخواته، يغلق الباب ومعه واحد من هؤلاء الأولاد ويوسعه ضرباً حتى أتى يوم فتحت فيه الشرطة تحقيقاً في الموضوع. يفعل ذلك ليعطيهم تربية حسنة، وفي بلاده كل الناس يفعلون ذلك، وبعد قتل "كامل" وهو مهاجر صالح علقت ناديا هذا الشعار على الجدران "**المهاجرون أموات من أجل لا شيء، أموات عن خطأ، أموات بسبب رغيف مسروق، أموات بسبب شكلهم، أموات بدون نية القتل** "أعناب،44"، وكذلك الشيخ إبراهيم والد لتسعة أبناء لم يعد يعمل ويعيش على إعانة بعض العائلات، يقول: **ها نحن مجردون مما يجعل منا بشراً، من يهتم ؟ خيرة تمارس الدعارة، وماذا في ذلك ؟**

حمزة يعاقر المخدرات، وماذا في يدنا ؟ مصطفى على وشك أن يقتله الإيدز "أعناب،47"، وتشعر " ناديا " بغصة عندما تتحدث عن أخيها "عزيز"، الذي كان قويا، جميلا، ذكيا، لا يدخن ولا يشرب الخمر، كان فنانا في كرة القدم، ثم أخذ يدخن ويعاشر عصبة من التافهين والجانحين، ومن بين هؤلاء "سولو" وهو ابن لبرتغالية وجزائري ومن ثم استولى عليه المخدر، و"حميد" الذي أصيب بمرض الزهري وأكله المرض، و"لحسين" وهو بربري من الجنوب المراكشي، يعمل منذ ثلاثين سنة في شركة ستروين، هربت ابنته نعيمة مع شاب فرنسي إلى نابولي في إيطاليا، ربما غدت نعيمة مومساً في نابولي أو هامبورغ ؟.

وتتفاقم حالة اغتراب الشخصية، إن فكرت بالرجوع إلى بلادها، فهذا الروائي في رواية "نُزل المساكين"، والذي عاد من نابولي إلى بلده المغرب تفاجأ أن امرأته تزوجت ابراهيم البقال، وشطب اسمه من الجامعة، وليجد ثيابه ملفوفة على شكل كرة في كيس قمامة أسود، وكتبه مكومة في إحدى الزوايا تالفة من الرطوبة. صور العائلة المرمية على الأرض كانت صورته منزوعة منها، لقد حذفتنه فطومة، فبدلا من الرأس يوجد ثقب متعمد، يقول عندما غادر المقهى بعد رجوعه إلى المغرب: **واجهت وجها لوجه بسائح إيطالي مرح ومبتسم. نظر أحدنا إلى الآخر وشعرت أنني أرى فيه صورتي الشخصية في المرآة. ابتسمت وابتسم. ضحكت وضحك. كانت في يده خريطة مطوية عن الجنوب المغربي. سألني بالإيطالية كيف يذهب إلى " الكثيب الذي دفنت فيه قصص على يد مسافرين طائشين " وأجبته بأنني لا أعرف شيئاً عن ذلك. حياني وهو يتظاهر برفع قبعته ومضى. كنت واثقا أن هذا الرجل هو قريني ومع ذلك فهو مرح حر ذو نزوات خفيف وسعيد بحسب ما يبدو، بالاختصار هو ما لم أكنه، ولكنني واثق من أنه أنا** "نُزل المساكين،245".

الفصل العاشر
الاغتراب الزماني

مقولات الباحثين حول الزمن كثيرة ومتباينة إلى درجة كبيرة، فكل باحث يرى ويعالج هذه القضية عبر فلسفته الخاصة، فلقد عزا "بول كلوديل" الفرح إلى قدرة المرء على التحرر من إسار الزمن، وهو ما أكده الناقد الفرنسي "جورج بوليه" بقوله: زمن الذاتية النفسي خارج عن أي معيار "أبو منصور،68،1982" أما الزمن عند انكسيماندر فهو للحاكم المتصرف وهو أشبه بالقدر أو القانون الكلي "الألوسي،1977،138" ويرى (بيركلي) أن الزمان والمكان عبارة عن شكلين للانفعالات الذاتية، أما (غارودي) فيرى أن الزمان هو الذي يوجد في الإنسان وليس العكس " الألوسي،141،1977"، ويفسر (برجسون) الزمان الحقيقي بالديمومة الواقعية، فهوالزمان الباطني لتجربتنا وليس زمان الساعات، ويرى ديكارت أن الشعور الكامن في الأبدية، هو الشعور بالآن" "الألوسي،142،1977" ويكون الزمن أداة استحضار، فأن نستحضر الزمان يعني أن نستحضر الذات –الآخر–الفردي–الاجتماعي–الكلي–الجزئي.. لذلك يكون الزمان أيضاً أداة العلاقات" صغري،1999،62" ويرى الفيلسوف الفرنسي (آلان بروست) الزمن كوعاء خارجي شبيه بالقطار الذي ينقل المسافرين من محطة على أخرى. وصور (بودلير) الوقت في ازدهار الشر 1856، كمخدّر يفضي إلى نشوة الامتلاء، أو مأساة "التدمير الذاتي"، فزمن الإنسان هو وجوده – وهو حالة ما كان وما سيكون. "الألوسي، 1977،227".

ويمكننا تفسير الدماغ بأحد شكلي الذاكرة، أي الذاكرة – العامة، مقابل الذاكرة الأصلية التي هي جوهر الحياة النفسية، ينطبع فيها كل ما يتمثل في وجداننا من إدراك أو شعور، مما يقودنا إلى (الكوجيتو البرغسوني) والذي يعني مزامنة الحاضر والماضي، غير أن هذا الماضي، يكبت ويغيب في اللاوعي تحت تأثير الجسد والعمل، وليس التذكر هو المطلوب تسويغه، بل النسيان، الماضي، هنا يصبح معطاة بديهية، على غرار ما كان الانسياب في "المعطيات البديهية" يتداخل مع الحاضر والمستقبل ويشرف على عدد كبير من مستويات الحقيقة الواقعية، مستويات العالم المادي، واللاوعي والعمل والحلم ويتوسط مستوى العمل ومستوى الحلم مستويات أخرى لا يحصيها عد. نشعر عندئذ اننا، لسنا فقط امتداداً أفقياً لهينات حياتنا، بل امتدادا عموديا أيضاً....الثنائية البدائية تحولت إلى تشظ داخلي ذي أبعاد كونية "فؤاد أبو منصور،عدد20،68"، ويؤكد الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون) على أن الذاكرة

جوهر وجودنا، فهي امتداد للماضي في الحاضر وصيروتهما معاً غير أن الحاضر ليس حصيلة تراكمات، إنما هو فعل نوعي وضرب من الابتكار المتجدد كأن مسار الرحلة في الزمن تنويع لنوتة موسيقية واحدة تبني جسوراً بين المكان والزمان، والماضي والحاضر "أبومنصور،عدد69،20" ويقودنا ذلك أيضا إلى (المونولوغ البروستي) الذي يصاغ فيه الزمن إلى عدة أفعال منها الزمن اللغوي "الماضي المكتمل" مشدداً على التناغم بين الغوص في الذاكرة والسفر فوق بساط الحلم ويزاوج بين الماضي المشروط وغير المتحقق والمستقبل الوهمي، السرابي الافتراضي، يشغل تياراً نفسياً يقوم على انسياب الذكريات وتداعياتها، كما أنهما يؤسسان مونولوغاً داخلياً حميماً يسجل أدق المشاعر والانطباعات والأفكار في غير ترابط أو تسلسل منطقي. فالزمن اللغوي قائم على تواتر صيغ الماضي والمستقبل، كبئر ارتوازية، يزداد اندفاع مائها إلى أعلى كلما تعمق الألم في حفر أعماق القلب. أما الزمن النفسي فهو الذكرى، الشطحة الحلمية، الرحلة في ظلام الشخص واستقراء ملذات الروزنامة الخارجية بسبب المرض والانفصام النفسي والعزلة القسرية، وبناء على ذلك فالزمانان اللغوي والنفسي متداخلان في زمن ثالث هو البعد الماورائي للعنوان الكامل الذي اندرج فيه كل نتاج بروست. الذاكرة التي هي في مفكرة الماضي والمستقبل العجائبية ترفد قصصه بإيحاءات روحية. فالموت المؤجل دفعه إلى صياغة خيالات وذكريات وشخصيات جسد فيها عجزه عن الإحاطة بالسيرورة الزمنية، ويؤكد (بروست) أن لا عالم واحد، بل ملايين العوالم، والذاكرة التي تصارع ضد الزمن، تلجأ إلى المكان، لإعطاء شيء من الثبات للأنا المتحولة المتبدلة المتغايرة في دورة الحياة المتجددة "أبومنصور،عدد20،69"، ويسعى (بروست) إلى إعطاء الكثافة إلى ما يشعر به من تداخل لحظات قد تقوى على الموت، لأنها خارج الزمن العادي، يتوق إلى تدوين مفاتن محرمة، وفراديس فقدها، وطفولة عاشها بفرح، ويضفي بعداً ماورائياً على الذكرى، متخطياً الوسط الطبيعي، إلى مدار الورح التي يمكن أن تكون جزءاً من الذاكرة بعد الموت "أبو منصور،عدد20،71"، فالأنا العميقة لا تستطيع العيش إلا خارج الزمن، فالخلود هو المكان الطبيعي لتذوق جوهر الأشياء "أبو منصور،عدد 20،70".

وتعد (الأحلام) إحدى محاولات النفس للخروج من اللحظة الآنية، فإذا كنت محبطاً وابتدأت بتحريك خيالك، فإن في ميسور أحلام اليقظة أن تمنحنك ذلك الرضا الداخلي الذي تمنحه التجربة الحقيقية. "ولسون،77،1986" ويرى (بروست) في كتابه "الملذات والأيام" أن حلم المرء لحياته خير له من أن يحياها، وكما يقول درويش: لم أعد طفلاً، منذ قليل، منذ صرت أفرق بين الواقع والخيال "درويش،2003،1".

أما (الأسطورة) فتعدّ وسيلة للتحرر من قيود العقل وملجأ للهروب من الواقع المأساوي الذي يحيط بالإنسان، فالأساطير حافلة بما له أعظم دلالة على قدر الإنسان وحياته ومصيره، وهي العالم الوحيد الذي تختفي فيه قوانين المادة والحياة، وينطلق فيه الفكر انطلاقاً حراً غير محدود. " سميث،29،1974"، أما (فروم) فيرى أن الأساطير تشبه الأحلام من حيث أن كليهما يمثل لحظة التحرر الإنساني التي تختفي فيها قوانين الزمان والمكان ويعبر الإنسان عن نفسه بشكل تلقائي، فالأساطير والأحلام، من هذا الجانب إنما تمثل نوعاً من اللغة الرمزية (Symbol Language) أو اللغة العالمية التي تعبر عن التجربة الإنسانية بشكل عام. "حماد،23،1995"، ويعالج برخت الأسطورة في مسرحيتين من تلك الفترة هما "الإنسان الطيب" و"دائرة الطباشير القوقازية" فيقدم الأسطورة كأحد عناصر "تكتيك الاغتراب" واستخدام الأسطورة يعتبر رجعة إلى الوراء من أجل التقدم لأنه يرغب أن يعرض الحاضر والماضي من خلال المستقبل ليعطي تأويلاً جديداً للماضي في ضوء الرؤية المستقبلية، ولذلك فهو يفرغ الأسطورة من مضمون رجعي ويصل فيها إلى مضمون تقدمي مرتبط بتغيير المجتمع من أجل إزالة الاغتراب المتمثل في استغلال الإنسان للإنسان."الشاروني،171،1979"، ويرى (صفوت كمال) في كتابه(مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية) أن الإنسان حينما عبر عن زمنه كان في حالة بين الهبوط والتطلع إلى الخلود، وربط ذلك بواقع حياته على الأرض، واصطنع حكايات كثيرة تتضمن صوراً من الأحداث والمغامرات التي صاغها بخياله.

ويشير هيدجر إلى أن الوجود الأصيل هو الوجود الذي يتزامن ابتداء من المستقبل، وأن الموت هو وحده الكفيل بالكشف عن طبيعة هذا المستقبل، والموت كما يراه هيدجر ليس فحسب نهاية الإنسان، بل إنه يدخل في صميم وجوده باعتباره أهم ما لديه من إمكانات." إبراهيم،436،441/1968" فمع الموت يستمد الشعور بالفردية إلى أقصى درجة، إذ يشعر الإنسان أنه يموت وحده، ولا يشاركه هذا الموت، بل لا يستطع أحد أن يحمل عنه عبء موته، لذلك فإن القلق من الموت هو ما يشعر المرء بالفردية إلى الحد الأعلى من الشعور."بدوي،1983، 89"

ولقد عمد الطاهر بن جلون إلى توظيف الزمن كإيقاع نفسي في توظيف دلالي. فهو ينتقل من الحاضر زمن الخطاب، إلى أزمنة أخرى في تقابل لتصعيد أثر الماضي في حياة الشخصية الآنية، إذ تتأثر شخصياته بالزمن وتؤثر به، وتتخذ موقفا من الزمن أحيانا، وتقع فريسة له أحيانا أخرى، وقد تصل الشخصية إلى مرحلة تستطيع فيها إلغاء الزمن وإيقافه، أو قد تقع فريسته فتصبح مهووسة به. وقد تحاول بعض الشخصيات

الهروب من ماضيها؛ لما يشكله من أثر سلبي على حياتها، أو قد تبحث عن نقطة مضيئة في ماضيها؛ علها تستطيع الابتعاد قليلا عن حاضرها. ويعد الليل من المفردات الزمنية الملازمة للشخصيات؛ إذ يرمز إلى الحالة الاغترابية السوداوية التي تعيشها الشخصيات. ويشكل الحلم كذلك أداة في متناول الشخصيات تستخدمها لتسهل على نفسها التنقل بين الأزمنة كما يحلو لها متخلصة بذلك من معاناتها التي لا تستطيع التخلص منها إلا بهذه الأداة.

وقد يترك الزمن ظلاله الثقيلة على الشخصيات ونفسيتها وملامحها، فوجه "أحمد" في رواية "طفل الرمال" متغضن ببعض التجاعيد العمودية، مثل ندوب حفرتها ليالي أرق بعيدة، وجه حليق بشكل سيء، وقد عركه الزمن، فلا يمكن نسيان الزمن إلا بتسخيره. فيما مضى، كان الزمان يسخره، فانتهى به الأمر إلى نسيان نفسه، وكذلك يرى "السندباد" في رواية "صلاة الغائب" أن الأشياء إذا تركت في مكانها تكون من الشهود التي تذوب في الزمان وفعل الزمان. فخبثها يتمثل في السكون وهو خلود محدود الأهمية لكنه يدخل الاضطراب على رؤيتنا. إنها تذكرنا بأنفسنا وتقذف بنا بعيداً، نحو زمان آخر لا يدركه النسيان، ويأتيه صوت جدته "للا مليكة" تحدثه عن علاقته مع الزمن، إذ تقول: **عندما كنت طفلاً مريضاً وغير محبوب كنت تترك الزمان ومظاهره تخدعك، ولم تزد على اتباع خط الزمان، سيكون إنساناً بلا اسم. سوف يظهر من ماضيه ويتهيأ لرياح المساء، منتظراً جذوراً جديدة ومستعداً للاستيلاء على الزمان وتشكيله وترويضه في سره وفي أشعته المظلمة** "صلاة الغائب،35"، فقد بدأت ذاكرة "السندباد" وأخذت تسجل أدنى حركة صادرة عن الأشياء والأشخاص الذين جعلهم الزمان في خدمته. ولا شك أن الزمان هو المتحكم الوحيد في هذه القصة، وكذلك يامنة في الرواية نفسها، والتي ترك الزمان ظلاله على ملامحها ولم يكن رفيقاً بجسدها عبر السنين وكان وجهها لا عمر له، به نظرة عميقة تتوقف طويلا أمام أشياء تافهة، وكذلك السجناء في رواية تلك العتمة"، والذين يقصدون حجرة الاستحمام ويحدقون بوجوههم في المرآة فتبدو منهم تكشيرة استهزاء بالزمن، والذي ترك رغما عنهم شيئاً من أثر على بشرتهم، ولم يكن السجين رقم سبعة يحلم لا بإطلاق سراحه ولا بما كان سابقاً لفترة احتجازه، بل كان يحلم بزمن مثالي، بزمن معلق بين أغصان شجرة سماوية، فقد فقد الزمن معناه. إذ يراه متماديا بافراط وشاغله الوحيد أن يشل ذراعه ويديه، سوى أن الوقت كان جامداً، فالزمن هو الزمن، ويترك الزمن آثاره على البشر بعد مماتهم، كتلك الصورة في رواية "ليلة القدر"، والتي كانت الرطوبة قد رسمت عليها لطخات برزت منها أشكال بشرية متغضنة. ولكثرة التحديق فيها، أخذت تتحرك. في وسط الجدار،

كانت قد علقت صورة شيخ معمم، وكانت سيماء المرض بادية عليه، كانت الصورة بالأبيض والأسود قد نمقت بالألوان. كان التقادم قد نال من كل ما فيها، الورق الأحمر الذي لونت به الشفتان، زرقة العمامة، لون البشرة. كان الزمن قد فعل فعله وأعاد لذلك الوجه العياء الذي كان يسكنه لحظة التقاط الصورة، وكان في نظرته أسى لا محدود. إن ذلك الرجل كان ينظر إلى العالم للمرة الأخيرة. وكان لا بد أنه قد ألمت به في حياته مصيبة ما.

أما فيما يتعلق بموقف الشخصيات من الزمن، فيكشف محا في رواية "محا" عن علاقته الواهية بالزمان فهو لم يمت من الشيخوخة، بل لأنه لم يكن يتقن الحساب والعد. ويتقاطع برؤيته للزمن مع منصور عبد السلام، الذي لم يكن ينظر أيضا إلى الزمان من زاوية الزمن الحسابي الأصم؟ زمن الشهور والأيام."الأشجار واغتيال مرزوق،14" أما "أم محا" فلا يسعها إلا التهكم من أولاء الأذلاء: **ضاع منكم الزمن، لف في حلقة رؤوسكم المفرغة وأنا أقهقه لذلك** "محا،18"، ومن الشخصيات من أقنعها الزمان بالخضوع له بعد أن أذاقها ويلاته شخصية "دادة"؛ إذ ترى أن تلك حال الزمن. وهذا هو العصر. وتعتقد أن الزمن هو الذي يقرر مصيرها، و لكن نلمح "محا" الذي عانى أيضا من الزمان، وانعكس ذلك على ذاكرته المتصدعة المغلولة. وكان يشعر بشيء من العسر في الانتقال من ذكرى إلى ذكرى أخرى. فكان يستقر في فترة معينة من فترات حياته الخالية ولا يغادرها، ويكشف صوت "أمه" ما أحدثه الزمن من قيم لا تعترف بالإنسانية: **فنحن قد أنزلنا الدهر إلى حد أن أصبحنا مجبرين على العيش في محيط من مادة البلاستيك ومادة الفورميكا ومن قلة العطف والحنان الزمان ينقضي بسرعة ويمحو كل شيء محوا. ترى ما الذي تركه لنا الزمان من مزايا ؟ لعله هذا القليل من المكر اللطيف للعب مع الأبدية أو سياجاً من الحسك أو سماء شاسعة تشتهي، عصرنا عصر التظاهر والتصنع. تلك هي دكتاتورية الزمان** "محا،109/107"، ويرى الراوي الثاني لقصة "أحمد" في رواية "ليلة القدر" أن مذاق الزمن ملحوس من طرف رهط من الكلاب، فللزمن مذاق عديم الطعم. والخبز بائت. واللحم فاسد. وزبدة الناقة زنخة كهذه الأيام، وقد يتعاون الزمن والموت ضد من يواجههما، كما حدث "للسندباد" في رواية "صلاة الغائب" والذي يقف حائرا أمام مواصلة المسيرة أو الذهاب بحثاً عن العلامات والكائنات التي سحبها الزمان منه بعنف ؟، وقد تتصرف الشخصية بدبلوماسية مع الزمن؛ لتجتنب مآسيه كما فعلت "زهرة" في رواية "ليلة القدر"، إذ ترى أنه لا ينبغي أن نسمح للزمن بأن يسأم في حضورنا، فلنتصرف بحيث نرضيه على نحو ما، بقليل من الخيال، لأنها ذاقت كثيرا بسبب وقوفها بوجه الزمن، حتى فقدت القدرة على

تمييزه، وقد تعيش الشخصية صراعا مع الزمن، كالشخصية المحورية في رواية "حرودة"، والذي أحس أن الزمن لن يلبث أن يفلت من نفوذه ليستعيد مساره، وتعي "أنا ماريا أرابيلا" في رواية "نزل المساكين" أن العدو الخفي، ذلك الذي لا ينفك يستتر وراء المظاهر الكاذبة، ذلك الذي يتغلغل في اللاشعور ويخدعنا، ذلك الذي يمضي ويجعلنا نعتقد بأننا خالدون، هذا العدو الذي لا يمسك، الصخرة المليئة بالثقوب، الوجه الذي فلحته التجاعيد، ذلك العدو هو الزمن،، ونلمح الرجل المسن في رواية "يوم صامت في طنجة" يصارع الزمن على امتداد الخط الزماني للرواية، ذلك العدو الذي حصد كل من يعرف من بشر ولم يبقي له أحد، وأصبح يعي يشكل جدي أنه الفريسة المقبلة للزمن، فلطالما ناظل حتى تبقى ذاكرته سليمة عن متناول الزمن، ويرى أن الزمن غير عادل؛ لأنه يعطي بعض الناس بلا حساب، ويحسب من الآخرين كل شيء، ويرى أن شيخوخة زوجته هي نتيجة خطأ، انعدام وفاق بين الجسد والروح، بين الجسد والزمن، إنها خيانة الزمن، فالزمن لا يعترف بالأعداد الزائدة. ويقتنع مراد المغترب اقتصادياً أن وجوده في عمله لا يتفق مع مصلحة مجلس بلدية الولاية، إذ يقول: **أنا لست رجلاً، ولست من أبناء هذا الزمن، وأنا أمنع الرجال المحيطين بي من استغلال هذه المرحلة.**" الرجل المحطم،134" ونلمح الروائي في نزل المساكين يعري علاقة العرب الواهية بالزمان، إذ يقول: **إذن أنت تريد أن نتصرف مثل الأوروبيين، أناس يحسبون حساباً للوقت، نحن مختلفون، علاقتنا مع الوقت واهية جداً** "نزل المساكين،12"، أما من ناحية العلاقة التفاعلية بين شخصيات الطاهر والزمن، فلقد حصرها الباحث بما يأتي:

أولا: إلغاء الزمن

تعي الشخصيات أن إشكالاتها مع الزمن لا تنتهي إلا بإلغاء أحدهما، فإن لم تلغ الزمن سارع هو بإلغائها، لذا تبدأ بإلغه من حياتها، كالعجوز في رواية "أعناب مركب العذاب"، والتي أرادت، وهي متعبة، أن تتجرد من الزمن. وتتقاطع معها شخصية "أنا ماريا أرابيلا" في رواية "نزل المساكين"، إذ ترى أن الزمن وهم، وكلنا ضحاياه، وعندما فهمت أن الزمن لا شيء شعرت أنها تحررت، وكذلك "زهرة" في رواية"ليلة القدر"، والتي عبرت الليالي والرمال، قادمة من موسم خارج الزمن، فلقد توالت الأحداث بسرعة كبيرة. وكان الزمن نافذ البصر. وكانت تتخطى الزمن خارج الزمن، وتود أن تخرج وتنسى نفسها، لتيمم شطر أمكنة نائية عن الزمن، فقد كانت تتعلم الانتظار. لم تكن تريد قياس الزمن. لذلك أزالت الضوء الخافت الذي كان يتسرب من

أعلى جدار السجن، والذي كان يذكرها بمرور الزمن. ويرجع الفارس في رواية "ليلة القدر" مجيئه والأطفال في قرية الحلم إلى المعاناة، الظلم، فهم محظوظون بإيقاف الزمن وترميم الأضرار، لم يعد لديهم أي رابط يشدهم إلى الماضي، فهم قبيلة خارج الزمن. هذا مكمن قوتهم وضعفهم. وكذلك "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، والذي يعيش هذه اللحظة في الوقت الحاضر ويتمتع كالأطفال في لحظة يتوقف فيها الزمان، فلقد استعاد الضحك والنوم، ويأتي صوت جدته " للا مليكة " إليه من ما وراء الموت: **وهكذا يا بني صرت بل ستصير شخصاً آخر، انتزعت من أحشاء فاس وعدت إلى حجارتها وترابها الدافئ. وهكذا يا بني فأنت عار، عار أمام الزمان ومتحرر من كل ذلك العدد الهائل من السنين الخالية من كل فائدة** "صلاة الغائب،27"، وكذلك حال المساجين في رواية "تلك العتمة"، أولئك المحكومون بالسكون وخلود الأشياء المادية، فقد كان "كريم" يوهمهم أنهم يتحكمون بالزمن، فالزمن لم يكن له معنى في السجن، وكذلك "أبو ناديا" في رواية "أعناب مركب العذاب"، ذلك الصامت كأنه خارج الزمان ينظر إلى مكان آخر. ولا يقتصر إلغاء الزمن على الشخصيات، بل يتجاوزها إلى المدن، كمدينة "أصيلة" في رواية "ليلة الغلطة"، تلك المدينة الصغيرة البيضاء والنظيفة. ففي الشتاء تكون خارج الزمن، في معزل عن العالم، بعيدا عن الضجة. تعيش في الخشوع والعزلة المليئة بالرطوبة.

ثانيا: هوس الشخصيات بالزمن

تعيش بعض شخصيات حالة هوس مع الزمن، يعكس الاضطراب النفسي الذي أحدثه الزمن فيها، كالقنصل في رواية "ليلة القدر"، والذي كان يحوي درجه حوالي عشرين ساعة كلها تدور، ولكن كل واحدة منها تشير إلى وقت مختلف. كان عبارة عن معمل صغير للزمن لم تتمكن "زهرة" من تبين منطقه، والتي كانت ترى زمنها زمن عري ملتهب بالنور. والساعة آلة لا روح لها، إذ كانت متوقفة، بعد أن أفسدها الصدأ والبلى، وأتلفها الزمن الذي هو تنفس البشر. وكذلك حفيد "بويا عمر" في رواية "صلاة الغائب"، والذي يجلس في مدخل مزار الولي ممسكاً بيده اليمنى ساعة كبيرة فقدت عقاربها، فالوقت هناك لا وجود له. كل الساعات معطلة، مجمدة بإرادة الولي، وكذلك "بلال" في رواية "ليلة الغلطة"، والذي يعرف أنه ضيع وقته، لأن لديه انطباعاً أنه أمضى حياته في الانتظار. لديه أيضاً شعور أنه فقد شيئاً، ساعة ربما، وبقي مهووسا بالوقت وبالأشياء التي كان يخسرها، صار يحدد الوقت بالدقائق والثواني وفي أية لحظة من النهار ومن الليل، يقول: **لقد ضيعنا للتو 9 ساعات و33 دقيقة و45**، ورحيم

الساعاتي الذي يحب اللعب مع الوقت. يقول إن الحاضر غير موجود، كان رحيم يقارن الحاضر بالموت.يقول إن الموت أيضاً غير موجود. كان يلهو بتعطيل ساعات المدينة ويعيش في عزلة شديدة، وكذلك السجين ماجد في رواية "تلك العتمة"، والذي كان لا يكف عن سؤال كريم كم الساعة ؟، أما ساعة الحائط في غرفة الرجل المسن في رواية "يوم صامت في طنجة"، والتي تم إصلاحها أكثر من مرة، فستظل حتى نهاية الزمان، تشير إلى العاشرة واثنتين وعشرين دقيقة. إنها ساعة خالدة، إذ تعد هذه الساعة معادلا موضوعيا للشخصية المحورية للرواية، والذي كانت تلح عليه فكرة الخلود في كل لحضة يشعر فيها أنه قريب من الموت.

ثالثا: الهروب من الماضي

نقيس الساعة المصنوعة الساعات الزمنية بانتظام مستمر، أما الوعي في الرواية النفسية فإنه أحيانا يجعل الساعة الواحدة تبدو وكأنها يوم كامل، أو اليوم يبدووكأنه ساعة، وهكذا يختلط في ذهن الشخصيات الماضي بالحاضر "آيدل،1955،58"، وتعد النفس الجوهرية عند "ديكارت" الضامن الميتافيزيقي للديمومة الشخصية، وهنا نقع في اغتراب وثيق الصلة باغتراب الأنا عن ذاته، وهو اغتراب الأنا عن ماضيه، فالشك في الذاكرة وعدم الاطمئنان إلى ما تحويه من تجارب ومعارف هو نتيجة حتمية للوجود الآني الخالص "حبيب الشاروني،93،1979"، ومثالنا على ذلك شخصية "زهرة" في رواية "طفل الرمال"، والتي أفلحت في إبعاد ماضيها عنها، لكنها لم تفلح في محوه. فظلت بعض الصور القوية حية وقاسية في ذهنها: الأب المتسلط، الأم الحمقاء، والزوجة المصروعة، فكونها قد قطعت من الماضي وآثاره، كان يحرر ذهنها من الخوف. كانت مصممة على دفن ماضيها في غيبوبة عميقة، دون حسرة وندامة، كانت تتطلع إلى ولادة جديدة، فهي في قطيعة مع العالم، أو على الأقل من ماضيها الشخصي، إذ كانت ذكرياتها تتساقط، كانت تفقدها على نحو تدريجي مثلما يفقد بعض الناس شعرهم. كان رأسها خالياً ولم تعد أية ذكرى عالقة به، لم تعد تمتلك ذاكرة؛ لذا نلمحها تتخلص من ساعتها المكسورة نهائيا مع بقية أغراضها الشخصية في قبر أبيها، كرمز لمحاولتها التخلص من ماضيها، من الذكرى. ويتحول هم المغتربين في بداية تعاملهم مع الاغتراب إلى الانتهاء من ماضيهم، لأنه يعني لهم الأسباب الاغترابية التي أوصلتهم إلى انسلاخهم عن العالم "خليل،1997،133"، فلقد تعلّمت "زهرة" فصل حياتها عن تلك الأمكنة والأشياء التي تتفتت بمجرد لمسها، رحلت بعد أن طردت نفسها من ماضيها بنفسها، لم يعد بمقدورها تحمل حياة تملؤها بالخزي، ويدخل "السندباد" في رواية "صلاة

الغائب" حالة من الغياب والإلحاح التي لا يعرفها سوى جسم مفرغ أو كائن لم يبق منه غير الصورة، قد كانت تولد في نفسه نوعاً من الهدوء الممزوج بالحيرة، كان ماضيه إلى حد الآن ثغرة سوداء واسعة جداً إنه في الحقيقة لم يتخلص بعد من تاريخ الكائن الآخر ومن ماضيه وآثاره، لقد كان يحس في أعماقه بما يشبه بقايا حضور وهمس مما كان، ولقد أصبح وجها قاتماً، فهل كانت قطع صغيرة من حياة منسية ومقبورة تهدد بالبروز من جديد ؟، وتتصل ظاهرة الارتداد الزمني في الروايات بالهزيمة، فإحجام الشخصيات عن الحاضر والمستقبل وتقهقرها بالنفسي والذهني إلى الماضي يدلل على هزيمتها "القسنطيني،113،1995"، فلقد اعتزل "أحمد" في رواية "طفل الرمال" في حجرته العالية، ليرتب ماضيه، ويسوّي موته بدقة، وكذلك الهزيمة الداخلية التي يعيشها السجين رقم سبعة، والتي يخفيها ليبقى على قيد الحياة: **هذه الذكرى ليست لي. هناك خطأ. ليس لي ماض، لذا ليس لي ذاكرة، فأنا لا أمتلك ماضياً. كل يوم يمضي هو يوم ميت، بلا أثر، بلا صوت، بلا لون** "تلك العتمة،148"، إن جل السرد خاص بضمير المتكلم، ويكشف ذلك عن ما في الشخصية وحضور ماضيها واستمرار تأثيره في حاضرها، بل استحواذه عليها، فالشخصية مستلبة ومحاصرة بماضيها، ذهنياً وسلوكياً، وهي تروي رحلة اغترابها وضياعها "خليل،1997،139/138"، ويعتمد الطاهر على تقنية الاسترجاع (flash back) أي التقطع الزمني، المضطرب الذي يعكس اضطراباً في نفسية الشخصية، كرجوع الشخصيات إلى مرحلة الطفولة التي لم تعشها، أو رجوعها إلى الحياة بعد أن كانت قد ابتدأت الخط الزمني الروائي من مرحلة ما بعد الموت.

رابعا: البحث عن الماضي

تشكل مرحلة الطفولة المرحلة المفقودة وغير المعاشة لدى شخصيات الطاهر الروائية، وذلك ما تكشف عنه أحلامها، إذ تجد زهرة وهدى خلاصها على يد مجموعة من الأطفال، كارتداد منها إلى الماضي المفقود لديها، وتتمثل مرحلة الدخول إلى الرشد والبلوغ عاملا مهما يؤدي إلى اغتراب الشخصية التي تبقى المرحلة غير المعاشة من حياتها، والتي تبقى حيثياتها تهدد بالظهور في المرحلة الآنية للشخصية مما يشكل اضطرابا نفسيا لدى الشخصية التي تعي أن الارتداد إلى تلك المرحلة والمرور بها مرة أخرى من المستحيلات، كما عانت "زينة" إذ تقول: **أتوسل إلى السماء في الليل أن تساعدني كي ألتقي ثانية بأشخاصي. ابتداء من تلك الفترة فهمت أن الغيوم محجوزة للطفولة وأنه يجب البحث في مكان آخر. لم أكن اعرف أن تجربة الدم كانت هامة إلى**

درجة حرماني من أسرار طفولتي دون إعطائي جنائن أخرى بالمقابل، فأنا مستعدة أن أعطي كل لوحات الدنيا مقابل لوحة طفولتي "ليلة الغلطة،67"، وكذلك "زهرة" التي تقول على لسان أحمد: **مستعداً لأن أكون امرأة. لكنهم يقولون لي، وأقول لنفسي بأنه يتعين علي الصعود نحو الطفولة، لأكون بنتاً صغيرة، ثم مراهقة، ثم شابة عاشقة، ثم امرأة.......، يا له من طريق....، لن أتمكن من عبوره أبداً** "طفل الرمال،64"

خامسا: موقفها من الليل

ترد مفردة "**الليل**" في عنوان اثنتين من أعمق روايات الطاهر، وهما روايتا "ليلة القدر" و"ليلة الغلطة"، و تعد مفردة الليل ثاني أكثر المفردات الروائية ورودا على لسان الشخصيات، فلقد وردت هذه المفردة "768" مرة في روايات الطاهر الاثنتي عشرة، وتعد رواية "ليلة القدر" أكثر رواية ورد فيها مفردة الموت، إذ وردت (119) مرة؛ بسبب حياة زهرة التي انقضت في الظلام، في ظلام الأب، الأخوات، المجتمع الذكوري، التقاليد، الجلاسة، القنصل، السجن، وقبل ذلك كله ظلامها الذاتي، نفسها التي أسبغت على الليل ما في نفسها من ضياع وتشتت وسأم و ملل وسآمة وانصب كل ذلك على الليل. فغدا الأخير مرافقا لها أينما حلت، وتبدأ علاقتها بالليل مع ليلة القدر، خلال تلك الليلة المقدسة، ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان، ليلة نزول القرآن، الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات، حين استدعاها أبوها، المحتضر وقتذاك، إلى جوار سريره وحررها. لقد أعتقها مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق، عشرون سنة تقريباً، عشرون سنة من الكذب، فلم تعد هي التي تعبر الليل.... بل هو الذي يجرها إلى حافته، ويرى أحد رواة الرواية أن لهذه القصّة علاقة بالليل، فهي معتمة وثرية مع ذلك بالصور، وسيكون عليها أن تفضي إلى نور ما، وسنكون قد شِخنا خلال ليلة طويلة لا تحتمل بنصف قرن، بل الفراغ، الهوة، العدم، وكذلك يعانق الليل السجناء الذين حرموا النور طوال مدة سجنهم في رواية "تلك العتمة"، فلقد كان الليل قد كف عن أن يكون هو الليل، فما عاد له نهار ولا نجوم ولا قمر ولا سماء. كانوا هم الليل بذاته، كان الليل مائلا ليذكرهم بهشاشتهم، أما الصمت الأشد قسوة، والأشد وطأة، فكان صمت النور. صمت نافذ ومتعدد. كان هناك صمت الليل، وهو دائما إياه لا يتغير، ثم هناك لحظات صمت النور. غيابه المتمادي الذي لا ينتهي، ويتساءل "عبد القادر" في رواية "الكاتب العمومي" مستنكرا عن الليل، إذ يقول: **من أية حقيقة، ومن أية شروط ومتطلبات صنع ذلك الليل ؟ فهو يشعر أنه أصبح شيئا كامدا وكثيفا، أصم ومحروما من حاسة البصر** "الكاتب العمومي،86".

الحلم

تكشف الأحلام والهذيانات الاهتزاز العميق لروح فقدت الأمان، وإذا ما كانت الشخصية تحاول أن تبدو منسجمة وطبيعية في صحوها، فإن الحلم يكشف استحالة المحاولة لذات دمرها واقعها واغتربت عن هاجس حريتها "خليل،1997،145"، ويعد استرجاع الحلم أسهل من تحليل الأزمة. وحلم اليقظة خير علاج للواقع الأليم. وقد يتجه الوعي بالزمان إلى المستقبل. فالتطلع إلى المستقبل. خير من الركون إلى الحاضر، والهروب إلى الأمل البعيد خير من مواجهة البؤس القريب. ففي نهاية الزمان حل لبدليته، فالهروب من الحاضر مرتان، مرة إلى الماضي، في عصر ذهب، ولى وانقضى، ومرة إلى المستقبل في عصر ذهبي ما زال قادماً. فالحلم هو تمزيق القناع عن أسرار الأنا المختفية، أو الذات السامية "ولسون،105،1979"، ومثالنا على ذلك في رواية "يوم صامت في طنجة"، وذلك عندما يهرب الرجل المسن للحلم حين مواجهة الموت، إذ يقول: **حلمت أنني مت. كل العائلة هرعت إلى البيت من فاس والدار البيضاء ومضت صلاة العصر ولم أدفن بعد كانوا في انتظار القادمين من بعيد في ذلك الوقت استيقظت لم يندهش أحد لعودة الحياة لي شركت في المناقشة عن تحضير الجنازة طلبت أن أدفن في فاس. الأمر الذي أثار مشكلة لأبنائي خاصة وأنهم لا يحبون فاس. ناقشت بعناد كالعادة. لم يكن الحزن يخيم على المنزل.الآخرون وجدوا أنه من الطبيعي أن أناقش هذه الأمور. لم يعارضني أحد. ربما لأن أحدا لم يكن يراني أو يسمعني. كنت أتنقل بينهم فلا يندهشون أو يفزعون. أعتقد أنني، وإن كنت ميتا، فلابد أن أبدي رأيي في كل شيء وأقاوم ولا أستسلم ذلك هو الانطباع القوي الذي خرجت له من هذا الحلم** "يوم صامت،103"، وكذلك "مراد" في رواية "الرجل المحطم"، والذي أخذ يفكر ويحلم بهذا العالم لعدم إمكانية تغييره. فالحلم هو تجميع الأشياء والكائنات الفجة وغير اللائقة، ولا يفعل شيئاً سوى اتباع فكرة " شوبنهاور " الذي تبدو له " الحياة والأحلام هي صفحات كتاب واحد، وقراءة هذه الصفحات بترتيب ونظام هي العيش في الحياة، وقراءتها بشكل مشوش وفوضوي هي الحلم والاستسلام للأحلام.، وتكمن أهمية الحلم كذلك لعبد القادر في رواية الكاتب العمومي، لأنه ولد مريضا، فقد كان يحلم بالحياة. وقد أمضى أكثر من ثلاث سنوات مستلقياً على ظهره في سلة كبيرة، ولكنه عندما شفي، وأصبح يستطيع المشي والأكل، وأخذ ينمو ويكبر، ولم يعد يحلم. إذ أصبحت لياليه فارغة، مظلمة كجميع الليالي الأخرى، ولم يعد له بيت ولا صديقات، أصبح آسفا على زمن السلة حيث كان أكثر حرية، سيد إيقاع حركاته وتصرفاته، ساحر

وحارس أحلامه، وبعد أن تعب وملل من الحنين إلى ذلك الزمن، اكتشف الخوف، الخوف الجسدي، الخوف من السقوط، الخوف من أن يدفعه أحد، وإذ ذاك نلمحه يوظف الحلم كأداة لعدم الاستقرار في مكان. حتى إنه أصبح متعبا من الركض والقفز على أسطحة الطفولة. وأخذ يحلم بمغادرة الرجل الذي يظل في عجلة من أمره والانزواء قرب أحد الينابيع على سفح أحد الجبال، ويبتدع له حياة جديدة، ويكثف الطاهر هذه الظاهرة في مشهد الحج، إذ يفصل الإيمان الحجاج عن أجسادهم. أما عبد القادر فيظل متشبثاً بجسده. لا يفارقه ثانية واحدة. ويظل متعلقاً به خشية أن يأخذه حلم الحلم، ويأخذه أخيرا الحلم، إذ يدخل إلى كوخ صغير يقع في آخر مقبرة الكلاب، حيث توفي أبوه ويلتقي بأمه التي تعيش وحيدة من جديد، وهو وحده، بمفرده، محاط بالظلمات وليس حزينا. وقد عاد كما كان في سنواته الأولى التي أقعده المرض أثناءها في السلة. يستطيع أن يحلم الآن ويستدعي في أي وقت الصور الجنونية والجميلة لكي يتهرب لبعض الوقت من الألم ومن اقتراب الموت. سيمضي هذه الليلة على هذا الكرسي دون أن يغمض عينيه، و "أبو أحمد" في رواية "طفل الرمال"، والذي أخذ مشروعية تحويل ابنته إلى ذكر من الحلم الذي رآه، إذ رأى أن كان كل شيء بمكانه في الدار، وكان راقداً حينما زاره الموت، كان له محيا شاب لطيف، وقد انحنى عليه ولثم جبينه، كان جمال الشاب مبلبلاً، كان محياه يتغير، فكان تارة محيا هذا الشاب الذي ظهر قبل قليل، وتارة وجه امرأة شابة طائشة ومتلاشية، وبالمقابل نلمح "فاطمة" المحاطة بالمجتمع الذكوري، الذي لم يمكنها حتى أن تحلم بالحب، وهكذا تعلمت أن توجد في الحلم وأن تجعل من حياتها قصة مختلفة من أساسها.

وقد تعيش الشخصية أحلام اليقظة والتوهم "كالسندباد " في رواية "صلاة الغائب"، والذي كان قد غفا في قفصه الذي ليس له وجود إلا في مخيلته والذي سطر خطوطه في الفضاء بدقة. وكان الوحيد الذي ضبط أقياسه ثم شرع يحلم بمشاريعه العاجلة، و"يامنة" في الرواية ذاتها، والتي كانت تسير تائهة دون وجهة معينة، باحثة عن قطع من حياة تسربت من أحلامها. كانت تلبس جلابية خاطت فيها مالا يقل عن خمسة عشر جيباً يناسب كل منها محلاً للأمل والتهكم. وكان الجيب المتعدد الألوان كيس الأحلام، تضع فيه كل أمانيها ولا تتكلم أبداً والجيب الأحمر الكستنائي الذي سوف تهديه إلى فارس يهبها سعادة الموت والصمت الأزلي، وبما أنها لم تستطع أن تحلم بحياتها فقد كان لها ما يكفي من الوقت للحلم بموتها. فموتها هو الحدث الوحيد الذي كان في حوزتها، ويصل "بوبي" في الرواية ذاتها إلى مرحلة عدم مقدرته على الحلم والطموح، ولم يعد يرجو أن يتحول إلى كلب، وبلال في رواية "ليلة الغلطة"، والذي فقد الشيء

الوحيد الذي بقي له، فقد القدرة على الحلم، و"زينة" في الرواية ذاتها، والتي تفضل غيومها الجميلة الكثيفة التي تمنحنها ساعات من الاغتراب والراحة.

وترى "إيدي" في رواية "نزل المساكين" قيمة الحلم الذي يمثل المخرج الوحيد من الواقع البائس الذي تعيشه شخصيات النزل، فأن تحلم، ربما كان هذا هو الشيء الأكثر ضرورة في أن يكون. أكثر ضرورة حتى من النظر، فلو خيروها بين أن تحلم وأن تنظر، لاختارت أن تحلم دون شك، وتعتقد أن المرء مع الخيال والحلم يحتمل العمى بشكل أفضل، ويرى "جينو" في الرواية ذاتها أن الحلم مكمل للحقيقة، فكل الناس يبحثون عن حد، عن خط واضح بين الحقيقة والحلم.

الفصل الحادي عشر
الاغتراب اللغوي

للغة في الرواية وظيفتان، واحدة وظيفية تكتفي فيها بالدلالة على الأشياء دون تلون بالأحاسيس والمشاعر، وثانية انفعالية تمتزج فيها الدلالة بالانفعال الانساني، وهذا الامتزاج هو ما يضفي على الأدب ويميزه عن بقية نشاطات الإنسان "القسنطيني، 240،1995"، فليست اللغة أداة لتوصيل الأدب وحده، ولكنها الوعاء الحامل لكل فكر الإنسان وعلمه وثقافته " بدر،116،1978"، فلم تعد أداة تواصل بقدر ما أصبحت أداة تقاطع "عيد،99،1977"، وأهم ما يميز لغة الطاهر مواكبتها لحالة الشخصية وتلونها بها كلما اختلفت، حتى صارت لكل حالة نفسية لغتها الخاصة بها. ولأن الشخصيات في روايات الطاهر بن جلون مضطهدة مقهورة تعيش الأزمة تلو الأخرى فإن لغتها منقطعة مختصرة مثل لغة القصة القصيرة. فحين تتحدى الشخصية وتغضب، تنطق لغة تشي بالحقد والتمرد والشتم والتوعد وحين تشعر بالضعف وتميل إلى الاستسلام والخضوع تدل لغتها على الانحلال والانحدار والهزيمة، فما يهدد اللغة، يهدد الشخصية، وما يهدد الشخصية يهدد اللغة في تفاعل إيجابي متبادل يصوغ الشخصية واللغة في وقت واحد "شكري،370،1991" فاللغة كانت دائماً مرادفة للقوة كما يرى "رولان بارت". فأن تتكلم يعني أن تمارس إدارة السلطة، فلا أهمية ولا أمن في فضاء الكلام، وتعد المفردات الاغترابية أكثر المفردات اللغوية تكرارا في روايات الطاهر، كما يعكس الجدول الإحصائي الآتي:

جدول مفردات الاغتراب

الرواية/المعجمة	ليل	زمن	صمت	موت	عزلة	سواد	مقبرة	حلم	وحدة
محا العتوه،محا الحكيم	66	43	40	107	5	16	31	15	16
الرجل المحطم	21	24	17	20	4	11	2	27	19
أعناب مركب العذاب	26	7	6	36	3	6	5	30	7
طفل الرمال	92	36	55	89	23	9	23	17	17
صلاة الغائب	82	56	73	104	12	16	58	30	14
حرودة	22	26	23	45	2	9	18	44	23
ليلة الغلطة	111	48	47	117	24	54	45	114	29
ليلة القدر	119	40	59	71	18	27	25	29	20
يوم صامت في طنجة	12	27	10	42	9	6	7	12	22
تلك العتمة الباهرة	89	21	75	188	18	31	48	54	34
الكاتب العمومي	77	35	65	80	14	15	22	50	39
نزل المساكين	51	40	42	95	11	34	9	77	43
المجموع	**768**	**421**	**512**	**994**	**143**	**218**	**293**	**499**	**283**

وتتحصر اللغة بما تحمله من قيم حضارية، وآلية تفكير أفراد مجتمعها، كالعم في رواية "أعناب مركب العذاب"، الذي كان يتحدث إلى بنات أخيه بالفرنسية ولكنه يشتمهم بالعربية، و"جدّ ناديا" الذي تكلم بالفرنسية حين أراد الحديث عن الحرية، والسماح لحفيدته بالخروج إلى الحفلة، وهي المرة الأولى التي يتكلم فيها بالفرنسية، وقد

يشكل غياب اللغة الأم عاملا مهما في انقطاعها عن جذورها وماضيها، كأخي ناديا، الذي دخلت عليه في أحد الأيام ووجدته والقرآن بين يديه وهو يبذل جهداً ليقرأه بالفرنسية وعلى وجهه هيئة المفتون، وكارلوس في رواسة "ليلة الغلطة"، والذي يتكلم في الصباح الإنكليزية الصامدة أمام عوامل الزمن، تلك التي يمارسها حين ينام ويحلم. إنكليزية المساء هي تلك اللغة الكاملة التي يتكلمون بها في إكسفورد، وقد يشكل غياب اللغة حالة حضور لها، حضور محرك للشخصيات الصامتة، كتلك الكلمات المكدسة، وقد علتها طبقة من الغبار. إذ لم يكن أحد يستعملها. كانت توجد منها أكوام تصل حتى السقف. وترى "زهرة" في رواية "ليلة القدر" أن هذه الكلمات لم يعد الناس بحاجة إليها، كمعادل موضوعي للشخصيات المهمشة التي تشكل هذه الكلمات معاناتها، وقد قسم الباحث لغة الطاهر الاغترابية إلى الأقسام الآتية:

اللغة العارية أو المكشوفة

إن القهر الذي تعانيه شخصيات الطاهر، هو ما يدفعها إلى الرغبة في التحدي واستفزاز الآخر، ولو كان هذا الآخر هو ذاتها، واللغة التي نطقت بها كانت أداتها في ذلك وسبيلها إليه، فجعلتها عارية أو مكشوفة تتجلى في الشتائم والتعابير القبيحة المفرطة في الانكشاف، وهذا ما نلمحه في حديث "محا" عن الماء في رواية "محا المعتوه"، فاستعمالات الماء كثيرة. يمكن تلويثه ثم غصبك على شربه. يمكنهم البول فيه ثم رشه عليك، لا بد أن السطل كبير لأنهم لم يكتفوا بالبول فيه بل بصقوا فيه أيضاً، وفي حديثه إلى الفقراء، الذين يقدسون حالة الذل التي يعيشونها، إذ يخاطب أحدها: **أنت، على سبيل المثال، سيكون أجرك من الدأب على ما أنت فيه حدبة، ثم تهجرك زوجتك في رفقة ابن عمك المهرب. وأنت، سيركبك ذلك الإقطاعي الكبير كما يركب الدابة. سيقدم إليك خفيه لتلحسهما، وربما لاط زوجتك وقد أولته ظهرها إن سنحت الفرصة** "محا،27"، وكذلك في حديثه لأبيه الشيخ: **احلق هذه اللحية واغتسل بالحمام وكف عن الاستمناء باليد وأنت تداعب أطفالك. يا للبشاعة لكلامك رائحة المال النتنة ورائحة الزبدة المتعفنة** "محا،68"، وكذلك مراد في رواية "الرجل المحطم"، عند حديثه عن المدير ومساعده اللذين تنتشر منهما روائح التفاهة الكريهة، التي تثير الغثيان، وكذلك الكلمات التي كانت تطلقها النسوة في الحمام –المتنفس الوحيد لهن– في رواية "الكاتب العمومي"، مثل عبارات المزاح والشتائم التي تحمل دائما طابعا جنسيا: مهبل أمك، كتاب خالتك المفتوح، ديانة أست أختك، الذي يعطي، يبيع أسته ومؤخرته، وكذلك مشهد الساقطة التي أدخلت يدها في بنطال عبد القادر في الرواية نفسها، وأخذت تداعبه

دون اهتمام أو ملاطفة فقذف بين أصابعها، عند ذلك نهض وأخذت تلعنه. لم يشعر بأية لذة، بل شعر برغبة شديدة بالتقيؤ أو بتناول كوب كبير من الماء، وما توحي به لغة الجلاسة العارية المصاحبة لحركة يديها من حالة اغتراب لا يمكن التعبيرعنها من وجهة نظر الجلاسة إلا بأسلوب عار يكشف قيم مجتمعها، إذ تقول: **هل تعرفين كيف يتم الاحتفاظ برجل ؟ بهذا وهذين (وضعت الأم يداً أسفل البطن والأخرى على الردفين)** "ليلة القدر،54"، وفي المشهد الجنسي الذي شاهده أحمد والذي لا يمكن لطفل إلا أن يسرد المشهد بلغته الأولى بعيدا عن المنمقات والمحسنات اللغوية: **لقد لمحت أبي ذات مرة، مرتدياً ملابسه، منخفض السروال وهو يخصب أمي بالمني الأبيض، كان منحنياً عليها وصامتاً وكانت هي تئن بالكاد. كنت صغيراً، وقد احتفظت بهذه الصورة التي طالعتني من جديد لدى حيوانات ضيعتنا. كنت صغيراً لكنني لم أكن مغفلاً. كنت أعرف بأن لون المني أبيض لأنني رأيته في حمام الرجال. كان أبي في وضع مضحك أكثر فأكثر، متحركاً بسرعة ومؤرجحاً إليتيه الرخوتين، وكانت أمي تطوق ظهره بساقيها الرشيقتين وهي تعول، وكان هو يضربها لإخراسها، فكانت تصرخ أكثر، وكان يضحك، كان ذانك الجسدان المشتبكان مضحكين،، مشدوداً بنوع من الغراء القوية جداً بلون المني الذي كان يقذفه أبي على بطن أمي،، وفغمت أنفي كل الروائح، كنت أختنق** "طفل الرمال،67"، وفي حديث أم عباس إلى ابنها الذي تكشف فيه عن ثقافتها الضحلة، ومعجمها اللغوي، إذ تقول له: **يا ابن القحبة، لست رجلاً، تعال لتعاركني، تعال لتدافع عن القطعة الصغيرة من الرجولة التي تكرمت بها عليك عند ولادتك، أنا واثقة بأنك أعطيتها لذلك اللواطي الهرم الذي يحطيك عجيزته** "طفل الرمال،97"، وتنعكس أيضا على الرجل الذي خرج من الحانة وكلم السندباد في الدار البيضاء بلغة عارية تكشف الحالة النفسية التي يعيشها، إذ يقول له: **حياتي يا سيدي كدس من القاذورات. لقد فقدت جميع الذكريات وتوصلت يا سيدي إلى أن أكون في شفافية ذلك البول السائل هنا وراءك.** "صلاة الغائب،104"، أما لغة هدى العارية لبشار فتعكس صورة بشار والمكان الذي يقطنه في نظر هدى التي أتت إليه لتنتقم لكل ضحاياه من الفتيات، إذ تقول له: **لنمارس معاً قذارات تولع بها، ولكن ليس هنا، ليس في هذا المكان المشؤوم ذي الرائحة البشعة الذي تفوح منه رائحة البول والمني. أنت من النوع الذي يبول في المغسلة** "ليلة الغلطة،164"، وتعكسها لغة الحراس التي تعكس المدى التي وصل إليه المساجين من تجريد لإنسانيتهم، إذ يقولون لهم: **يا أولاد القحبة لقد جئتكم برفقة. انهما ابنا قحبة أكثر منكم، لأنهما خائنان، أخون منكم، إنهما يزعمان أن الصحراء ليست مغربية** "تلك العتمة،42"، وبالمقابل تنعكس على المساجين

في خطابهم للسجان المجرد الإنسانية، وهذا ما عبر عنه (لعربي) في خطابه للحارس، إذ قال له: **حتى لو كنت ترفض أن تعطيني سيجارة، تعال دخن بقربي، دعني أتنشق هذا الدخان الذي افتقدته. خذ كل ما تريد، أجل، اعلم أني لا أملك شيئا.... ربما دبري... أهبك إياه فليس فيه إلا العظام، ولكن أعطني مجة، مجة واحدة، ثم اقتلني** "تلك العتمة،47"، وتنعكس على المساجين أنفسهم كالمشادة التي حصلت بين السجين رقم سبعة ولحسين، إذ قال له: **لوطي، حسود، حمار، مستمن، جالد عميرة، ابن خطيئة** "تلك العتمة،170"، وفي خطاب مولاي إدريس من قبره، والذي يعكس موقفه تجاه من يعيشون الذل ويرضونه، إذ قال: **سيكون كلاما بانتظاركم ليقول للبهائم المخبوءة في بطونكم بأنكم مأوى موبوء. ستهجركم البهائم حينئذ** "حرودة،46".

لغة القرف والتقزز

ليس هذا الضرب من اللغة بغريب عن الضرب الأول، إلا أن اللغة العارية المكشوفة كانت تتجه من الشخصية إلى غيره في الغالب إنساناً كان أو حيواناً، أما اللغة القرفة المقززة فكانت منها إليها، فقد كانت تحدث نفسها بمايثير الاشمئزاز والنفور من كل قذر دنس، شماتة فيها وانتقاماً منها وهذا إن عبر عن شيء، فعن رفضها لحياتها ولما فعلته فيها رفضاً جعلها تشعر بالذنب ولا تتوانى في معاقبة ذاتها، فإذا اللغة مرة أخرى وسيلتها في ذلك وكانت كلمات مثل (اللعاب، العرق، القاذورات، الغثيان، التقيؤ...) طاغية على ما تتفوه به الشخصيات لأنها تشعر بالقرف من نفسها أو من غيرها، كنظرة "محا" في رواية "محاالمعتوه" إلى مجتمعه الراضخ، كان يريد التعرف على الآخرين وسط أحداثهم المضحكة في غرابتها وشذوذها عندما يسيل لعابهم، عندما يسيل بصاقهم ويكبون من شدة الغباوة، ويعترف أنه قد أطال المكوث عند بعض الأشخاص بعينهم. كانت ضحالتهم الراضية المرضية تشل حركته فلم يعد قادراً على الانصراف. كان مسحورا مشدودا بكل تلك الدمامة بكل قلة الحياء تلك. الاشمئزاز ؟ من الهين على المرء الانسياق إليه أو مقاومته. ويتساءل عما سيبقى بعد موتهم ؟ الجواب: الاشمئزاز، كل شيء بصدد التعفن والتفتت، إنهم لا يسمعون شيئا. لقد فقدوا القدرة على السماع، وكذلك مشهد القطار الذي استقله عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، فهنالك مزيج من الروائح – عرق وضراط – عليه أن يتحملها، وكذلك مظهر منزل الجلاسة في رواية "ليلة القدر"، فقد كانت الأزبال تغطي الأرض. لكل دار ركامها من القاذورات أمام الباب. كانت تنبعث منها رائحة كريهة كان يكفي أن تنظر إلى الجلاسة معروضة وسط الحمام لكي تحس بالغثيان من جديد، وتظهر هذه اللغة في

رؤية "محمد شاؤوني" في رواية "ليلة الغلطة" لأبناء الأغنياء، أبناء المنافع كافة. والذي لم يستطع منع نفسه من التقيؤ عند مرورهم، وكذلك مشهد السجناء في السجن، في رواية "تلك العتمة" فليلهم كان رطبا، شديد الرطوبة، لزجا، قذرا، دبقا، تفوح منه رائحة بول الرجال والجرذان، تراب ممزوج ببراز كل صنوف الحيوانات يعلق بجلودهم، ويكثف الطاهر الشعور بالتقزز من خلال مشهد الجنديين القتيلين، اللذين أرخيا لحظة الوفاة، بولهما وبرازهما على السجين رقم سبعة، وتتكثف لغة التقزز والقرف والتي تكاد أن تكون اللغة الأكثر تعبيرا عن التقزز في روايات الطاهر في مشهد العجوز في النزل وذلك في رواية "نزل المساكين"، والتي نهضت مستندة على عصاها وانحنت قليلاً وأخرجت ضراطاً راعداً، ومررت يدها على فلقة مؤخرتها، وأعادتها نحو أنفها لتشمها، وضعت قطعة من هذا الجبن الأخضر والأزرق فوق قطعة من البسكوت وفرشتها عليها بسبابتها، ثم أخذت الديدان واحدة واحدة، راقبتها بشهية ووضعتها على طرف لسانها قبل أن تبلعها كلها. جهزت بسكوتة من أجلي مع دودتين أو ثلاثة، وكذلك "حرودة" في الرواية التي تحمل اسمها، والتي تبول واقفة على الجدران، وتشتم بعمق رائحة بولها. بكل قواها تستنشق خليط روائح العرق والخمر والبول، وما يوحي به خطاب الجيل من إدانة للقيم البالية التي ورثوها من الجيل السابق: **شربنا بول آبائنا، غثياتهم، بصاقهم المر** "حرودة،142".

لغة التشاؤم والتطير

عجزت بعض الشخصيات عن إدراك عللها؛ لأن الخيبات متراكمة متكررة في حياة الشخصية، أو لأن الأمر قد اختلف عليها فردته إلى قدر متجبر طاغ يتسلط على حياتها فيجرها نحو الدمار والخسران وحلت محل لغة المنطق العقلي والتعلل، لغة التشاؤم، إذ تصور الحياة مقبرة كبيرة مجللة بالشؤم والتحسر، كخطاب زينة لنفسها إذ تقول: **منذ ذلك اليوم وأنا أهيم، مهجورة ممن أحبهم منسية ممن أصادقهم، مفترقة عن نفسي كما لو أنني أصبحت اثنتين، محومة حول أماكن طفولتي وشرفات أهوائي. لقد حبل بي في ليلة الغلطة، الليلة التي لا حب فيها. إني ثمرة ذلك العنف الذي مورس ضد الزمن، وحاملة قدر ما كان يجب أن يكون قدري قط** "ليلة الغلطة،9"، و"أحمد" في رواية "طفل الرمال"، إذ يرى أن جسده قد أطاحت به الحياة وحوله القدر بعناية، كان يعرف بأن موته لن ينجم عن سكتة قلبية أو عن نزيف ما في الدماغ أو في الأمعاء، وحده حزن عميق، نوع من الأسى أودعته إياه يد خرقاء، إذ غدى سجين قدره، وكذلك الرجل المسن في رواية "يوم صامتفي طنجة" إذ يرى أنه رجل غررت به الريح، ونسيه الزمن، ولاحقه الموت.

لغة الهزء والتهكم

في هذا الضرب من اللغة إعلان لموقف جديد فضل صاحبه التحقير من سامعه فخاطبه بما يثير سخريتنا وضحكنا، ففي رواية "مح المعتوه" كان "محا" يلقب أخاه المادي بلقب "مليار"، ومراد في رواية "الرجل المحطم، والذي يرسم صورة كاريكاتورية لحماته التي لديها آلة حاسبة في عينيها، وزهرة في رواية "ليلة القدر"، والتي تصف عمل الجلاسة في الحمام، بأنها تشغل مركزاً استراتيجياً تغبطها عليه المخابرات العامة، وكذلك صورة المضيفة السوداء في رواية "نزل المساكين"، والتي بدت "لمومو" مثل بقرة في يوم السوق، تصرخ ولا تريد أن تتقدم، ومشهد المرأة في رواية "الكاتب العمومي"، تلك التي هيأت فطيرة وقدمتها لعبد القادر فرفضها. فأخذ يأمل أن يكون الله أكثر رحمة ولا يسمح بمزج الثوم مع الزبدة، والتي أطلق عليها لقب "الثلاجة المعطلة" بسبب الرائحة التي تخرج منها،، ونلمحه عند المرأة السوداء في رواية "صلاة الغائب"، والتي تظاهرت بالبلاهة وجلست في مكان الشيخ، تحت الشجرة وأخذت تقلده في تهكم قائلة: الفرنسيون سيخافون من مقاومتنا السليمة، الله الله يا منقذنا، تعالى أنقذ بشرة مولانا البيضاء فهو يخاف من الطلقات، يخاف على متجر أقمشته، إن الحياة بالنسبة إلى البطون التي عقدها الخوف صعبة. وكذلك في الصورة التي رسمها الأولاد في رواية "حرودة" للشيخ الذي كان يفقد أحد أصابعه في ثقب أنفه، ولا يسترجعه إلا بعد أن يعطس أو في وصف المهندس الذي كان يتكلم، يومئ، يصرخ، ليقنع أهل القرية بأهمية المشروع، فتخرج من فمه الآلات والرافعات والجرافات، لافظاً إياها بسرعة مذهلة لتحتل فوراً أرجاء المدينة القديمة. كان كذلك يلفظ أرقاماً وملايين وأطناناً وسنوات ومواسم ومعادلات. من فمه الناعم كانت تتطاير البيانات والجداول والرسوم والتصاميم. وفي لحظة ما، تدفق من بطنه فأر ضخم، وطفق يجري وراءنا، عاضاً الشيوخ والعاجزين عن الفرار. أما المهندس، ورغم سيلان الدم، فقد فتح باب جمجمته، وأمسك مقود سيارته، ثم توارى في ثلمة الجدار، فيما كانت آلات الرفع والجرف قد بدأت عملها، كاسحة المنازل الواحد تلو الآخر.

وتكمن المفارقة في تهكم الرجل المسن من الآخرين في رواية "يوم صامت في طنجة"، وذلك من خلال رسم صورة تهكمية لذاته إن كان مخطئا، والتي بطبيعة الحال ستنقل إلى خصومه في حال كونه مصيبا، فيرى أنه لم يبق إلا أن شتري حزمة من البرسيم ويضعها بجانبه حتى إذا ظننه أحد حمارا، أكلها، نلمحها كذلك في تهكمه من قريبه، إذ يرى أن فئران فاس تعرف الآن، عن الحرب العالمية الثانية أكثر من قريبه المعتوه، الذي تهور الرجل المسن يوما ما، وعهد إليه بكتب التاريخ الخاصة به، ويرى

أن إعطاء كنز إلى هذا الجهول يشبه إهداء اللؤلؤ إلى الدجاج والقرنفل إلى الحمير.

لغة الحزن والتعلل والانهزام

هذه اللغة هي من أبرز ما تنطق به الشخصيات في روايات الطاهر بن جلون، فهي تسرّ ذلك في الغالب فلا تحدث به سوى نفسها أو حيواناً يرافقها، أو هي تحدث به الطبيعة وما يحيط بها وفي كل ذلك تعلن حزنها دون تحفظ، فالذات التي ألفت القديم تلفظ الجديد خوفاً وعجزا؛ وحينما تحاصر بعجزها تتذرع بمقولات جاهزة كالقدر والامتحان والبلوى والاختبار، دون أن تلتفت لنقصها الداخلي "خليل،1995،114"، ومثالنا على ذلك لغة محا في خطابه لنفسه، إذ يقول: **أنا المعتوه، أنا الفقير، أنا العاري أمام الناس وأمام هذا الدهر** "محا،29"، وكذلك مراد: **أنا وحيد، معزول، تخلى عني الجميع**."الرجل المحطم،151"، وكذلك عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي جمع جسمه فأصبح صغيرا جدا واختبأ خلف الكلمات. أصبح مهملا، مضحيا بماء الوجه. كان يضع النرجسية في الأمل بمذلة لا نهاية لها وبإهمال الذات والتخلي عنها وعن صورته الخاصة، فبدلا من أن تعكس المرآة البالية له صورته كانت تضعه وجهاً لوجه أمام الخجل، هذا الشعور الذي يجعل الوجه يكشف نفسه ويفصح عما فيه، وكذلك "زهرة" في رواية "طفل الرمال"، والتي ترى أنها معرضة للتوبيخ والتعنيف، فلقد كانت تقاوم؛ لتكسب على هذا النحو نصيبها من النسيان، وترى نفسها أسوأ البشر وأكثرهم عزلة. محرومة من الحب والصداقة، وأدنى مرتبة في هذا من أكثر الحيوانات نقصاناً.

لغة السؤال

شيء آخر أحرزه عالم الهزيمة، هو كثرة الأسئلة، ولا نعني بها تلك اللغة العادية التي يطلب أصحابها بها أجوبة وأخباراً، بل أخرى اتصلت بمصير الشخصيات وحيواتها.. فتوجه للشخصية أسئلة إلى ذاتها تعبيراً عن حيرتها أو استنكارها أو استغرابها.. ذلك أن المآسي تكاثرت في حياتها، كمحا في رواية "محا المعتوه"، والذي ترك للرمال، يسائل الحجارة، يسائل جدار الحصن، يسائل السور، وكذلك مراد الذي كان يقول في سره: **هل الذنب ذنبي إذا كان الجفاف والقحط قد زادا من فقر الفقراء ؟ ما العمل ؟ هل أسرق ؟** "الرجل المحطم،9"، والسندباد الذي يسأل المرآة عن ذاته: **لكن من أنا ؟ أريد أن أكون، أريد أن أوجد، أريد أن أكون شخصاً محسوساً، أن يكون لي وجه ويدان وجسد. لكن أين أنا ؟ أين نور مولدي ؟** "صلاة الغائب،29"، وأحمد الذي يغمى عليه في المنام: **أمن الممكن أن يغمى على المرء في المنام، أن يفقد الوعي فلا**

يعود يتعرف بيده على الأغراض الأليفة؟، أحاول ألا أموت، من عساني أكون ؟ ومن **يكون الآخر زوبعة صباحية ؟ منظر ثابت ؟ ورقة مرتجف ؟ دخان أبيض فوق أحد الجبال دفقة ماء طهور؟ مستنقع يزوره اليائسون؟ نافذة تطل على إحدى الهاويات روض في المنقلب الآخر لليل؟ قطعة نقدية قديمة؟ قميص يغطي رجلاً ميتاً؟ قليل من الدم فوق شفاه منفرجة ؟ قناع موضوع بشكل سيء ؟ شعر مستعار أشقر فوق شعر شائب ؟** "طفل الرمال،37"، إلى أن يصل إلى مرحلة لم يعد يسأل فيها أحداً؛ لأنه يقتنع أن أسئلته لاجواب لها، وفي تساؤل السجين رقم سبعة: **من الذي أردت قتله أكان الملك أم أبي ؟** "تلك العتمة،37"، وفي تساؤل المساجين: **نحن من نكون ؟ ما هي صفتنا ؟ هل نحن جنود متمردون ؟ سجناء سياسيون ؟ ضحايا ظلم ؟** "تلك العتمة،108"، وفي تساؤل الرجل المسن الذي يعيش حالة صراع مع الزمن، الذي حصد أرواح كل من عرفهم في حياته، وأمسى يعي أنه الهدف المقبل للزمن: **كيف الهروب من الزمن ؟، ما العمل لتغيير مجرى الزمن ؟ للخروج سليما من هذا اليوم اللانهائي ؟** "يوم صامت،94".

لغة الهذيان

الهذيان هو حالة نفسية يكون فيها الشعور غائماً وتكون مصحوبة بالأوهام والهلوسة وبمجرى أفكار غير متناسق كما يرافقها عدم الراحة، فهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي؛ لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بكلمات أو عبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض منها الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن "آيدل،1955،117" وشخصيات الطاهر تتمكن منها في مناسبات كثيرة مثل هذه الحالة، فتختلط عليها الأمور وتفكر بما يعارض الواقع والبديهة وتسيطر عليها أوهامها وخيالاتها فتكلم بكل ذلك مثرثرة هاذية، كهذيان الشيخ بعد أن سحرته دادة، إذ يقول: **أيد، نعم أيد، لا بل أصابع والشمس...... ذكر عملاق يشهدكم، إنه عين عليكم، أيد.... مال.... بيضتا عنتر.... فرج.... ذو شفاه... نعم.... وجه مثقوب هو ليس بوجهي بل وجهكم، الأمر حاله كحال أسنان الفرج... أسنان الرحم... إن التفكير في النبي ليؤلب مواهبي الجنسية. إنه يدفع بي نحو النهر، أنا سأقصد مكة أو جبل عرفات..... السماء، القمر، المخرج.... البيضتان.... بيضتاي، حجاب على أعينكم مسدل... المخرج، إصبعي في المخرج، أمتصه، السماء الحصان، الناقة، سيل من الصبية... النكاح.... البقرة... يدي على نهديها... العجلة... سبع مائة شمس... النهار... ثلاث مائة مليار ذكر وأنا أرقص معتمدا**

شعرات المخرج... النافذة.... المال.... "محا،59"، وهذيانات أحمد: كنت أتنفس، أتنفس كثيراً، وكل هذه الصور نائية الآن، رأسي مثقل أين أضعه. أتركه. أودعه، أضعه في علبة كرتون مستديرة حيث تحفظ القبعات. أضعه على المخمل الداكن الزرقة.بلطف. أغطيه بمشلح من الحرير. بدون أزهار. أضع قليلاً من القطن أو قطعة من الخشب لإسناده. أمرر اليد على العينين لإغلاقهما. أمشط الشعر بعناية دون أن أجذبه بهدوء. لا ينبغي الانفعال. السير بقدمين حافيتين. حذار من إيقاظ الأشياء، الساعة المحطمة، كلب خزفي أعور، ملعقة خشبية، مقعد كئيب، مائدة منهكة، حجر أسور للتيمم في الصحراء، هذا السرير، هذه الأغطية، ذلك الكرسي قرب النافذة المغلقة، سجادة الصلاة هذه.... أجل، ماذا كنت أقول ؟ رأسي.. أود لو أفقده، ولو مرة واحدة، سأنتظر، بجسدي المكوم على نفسه، سأنتظر أن يرد الي في باقة من الورود المبللة بالياسمين.... آه.. إذا كان علي أن أنفصل عن كل ما يمنعني من التنفس والنوم، لن يفضل لي شيء.... سأكون لا شيء.... فكرة...، ربما صورة مدعوكة بالنسبة للبعض، وارتياباً بالنسبة لآخرين "طفل الرمال، 68"، وهذيانات السجين رقم سبعة، والتي توالت الصور في رأسه: حجر الرحى. الدار. الرأس إلى أسفل. أسير على يدي.إني أتعفن. ينبغي أن أضيف: في حفرة. وقع الرأس. الأرضية انحنت. حجر الرحى يدور. إنه رأسي، ماذا أرى. ألقي وسط الفناء. أرومه يابسة لشجرة زيتون مسنة، على مقربة. أركض في أرجاء البيت. تناديني أمي. صوتي مكتوم. إنه يوم عيد. إني غائب. أراهم جميعاً. لا أحد يراني. أطفو على مياه أجاج. أفتش عن الساقية. أفتش عن البحر. مرحى، هذه عنكبوت، تحجب الشمس. أبسط ذراعي لكي ألمس النور، لكي أهوي في نورها الباهر، لست راغباً في النوم. أمي تحرق بخوراً. أخواتي يعتلين الطاولات ويرقصن. إحداهن تقول " لقد بوغت ".أعض يدي اليمنى.أفقد ثلاثة أسنان دفعة واحدة. أشد شعري. إنه كث. لا تسقط منه شعرة. في لحيتي تنغل نمال. لا، ليس قملاً ولا طبوعاً. أقول إنها نمال، تسعى فيها جيئة وذهاباً. أنفض لحيتي. تتشبث. الموت يعبر عن مقربة. كأنه مسرع. الحجر الأسود على كفة ميزان. على الكفة الأخرى، أضع خاتماً. يتقدم حجر الرحى فيتساقط كل شيء "تلك العتمة،120"، وكذلك هذيانات "إيفا"، إذ تقول: ارقصي، ارقصي يا غابة الذكريات، الأرز العالي، يا أشجار السرو، والسنديان، سنديان طفولتنا. أمشي ويتبعني أطفال ذوو بطن منتفخ وعيون جاحظة. أمشي، أركض، الخوف، أيد تمتد نحوي، صراخ أطفال، بكاء، جلدي يؤلمني، تغير لونه، قسا، لون قهوة، شعري ينتصب، تجعد ثم تفلفل. يدي في شعري تلقى مسامير، أرى ظلالا، صورا قاتمة، رجلا يتبعني،

يركض ولكنه لا يتوصل للامساك بي، ناس يصفقون، انهم يستقبلونني، **أجداد يتذكرونني، فتاة متمردة قليلة الاصطبار، أنا فتاة الغابة، أبي، أعتقد أنه أبي الذي يجري دائما خلفي، لا أراه ولكنني أسمعه يزمجر كما كان يزمجر عندما كنت طفلة فأغلق على نفسي من الخوف** "نُزل المساكين،219" وكذلك ناديا التي ترتبك ذاكرتها وتزدحم بالعديد من الأمور التافهة التي تتكدس فيها بغير انتظام: **أحذية غير متجانسة، تفاحة عضها طفل، كيلوت، قارورة عطر، لعبة مكسورة، قدح مشروم، ضوء ساطع فوق قرية ساطعة، جدي الناعس، أمي التي تجهز تعويذة، أخي الذي يبكي، زوج أختي الذي يشخر في القيلولة، صبي صغير يجلس فوق مبولته، مرآة سحرية تجمل الأشياء، أيدي مار ك الدافئة الموضوعة على نهدي، زهرة يابسة بين صفحات كتاب، ماكينة خياطة....** "أعناب،29/28"، والشيخ الذي كان في لباسه الحدادي الأبيض يهدد الأطفال بسيفه، و كان تابوته يتنقل على عجلات من دار لأخرى. كان يمسك ذكره بيده اليمنى والسيف بيده اليسرى، ويردد: **أبوكمأنا ووصوصوص..... الخطخطخط.. المسسمس... متمتمتمت.........**"حرودة،20".

لغة المفارقة

تعد المفارقة من أهم أدوات الطاهر الفنية؛ لإظهار جمالية الجملة اللغوية أو المشهد المقدم، كاسم النزل الحقير الذي كان يسمى " نزل التقدم "، أو كاسم زينة في رواية "ليلة الغلطة"، والذي علمت صاحبته لاحقا أن زينة تعني الجمال مثلما تعني الزنا، أو اسم أبي أرغان التي كانت عاملة في بيوت مراكش، والتي كان اسمها "زينب بنت طالب معاشه"، أو كالعبارة التي قذفها أحدهم في رواية "صلاة الغائب" وهو ينزل من الحافلة "اعمل لدنياك كأنك لم تعش أبداً، ولآخرتك كأنك لن تموت غداً"، ولا شك أن في هذا الكلام تحريفاً للقولة المنسوبة إلى عمرو العاص "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، ولآخرتك كأنك تموت غداً"، أو من خلال، المفارقات السردية (Anachronies Narratives)، ففي رواية "صلاة الغائب" نلمح أن الرجل الوحيد العاقل في تلك القرية رجل أخرس، والمفارقة أنه كان مؤذن القرية. أو قد يحقق الطاهر المفارقة عبر خيال الغلام في رواية "محاالمعتوه"، والذي كان يشاهد جاره الغني ممتطيا سيارة ولم يره قط راجلا. كان يتصور أن مثله لا يلبس حذاء، أو عبر المقاربة بين الرجل وحماره في رواية "الرجل المحطم"، فعندما توقفت الحافلة، تجمع جمهور من الناس حول عربة محملة بالفواكه، يجرها حمار متعب وقد انقلبت وتبعثرت الفواكه على الأرض. ليصف الطاهر صاحبها بأنه عجوز متعب كحماره، أما مشهد القناصين في رواية "نُزل

المساكين"، والذي بني من خلال عيني مخرج سينيمائي محترف فضلا عن كونه روائي، فماركو كان يخون بييرو وهو يقوم بعمل مع المغربي. حاول بييرو فيما مضى أن يصفي "علياً" في برشلونة، ولكن حذر بعضهم هذا الأخير فأرسل هو الآخر قاتلاً إلى الموعد. وما هو مضحك في الأمر أن قاتلين محترفين تقابلا أنفاً إلى أنف في المطعم الذي كان على بييرو وعلي أن يلتقيا فيه. وقد انفجرا بالضحك إذ كانا صديقين.

المنولوج **Monologue**

وهو حديث شخصية إلى ذاتها، والغرض منه أن ينقلنا الروائي إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية، دون تدخل من المؤلف إما بالشرح أو التعليق، فالمنولوج حديث لا مستمع له؛ لأنه حديث غير منطوق "آيدل،1955،116" ويعد المنولوج أداة للحوار مع الآخر الذاتي، فقد يبني المونولوج على حوار يدور بين الشخصية وبين طرف فيها يسكنها أو جزء منها يحدثها فتسمعه وتتقل حديثه، وهذا يجعل للمنولوج طرفين متحاورين ذلك أن "الأنا" تنزع إلى اعتبار نفسها محاوره، ومن الأهمية أن نتبين هذه البلاغة، بلاغة "أنا" تتوجه إلى ذاتها كما يقول ج. هـــ. مير (G-H Mea) "القسنطيني،261،1995"، وترى ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) أن المنولوج فيض لا يحد من الأحاسيس والصور والمشاعر والذكريات والأوقاع العواطف ومن صغار الأفعال المقنّعة التي لا تعبر منها أي لغة باطنية، وهي تتزاحم على أبواب الوعي وتتجمع في فرق متلاحمة وتنبثق فجأة ثم تتحطم بعد ذلك لتتحد بوجه آخر وتظهر في شكل جديد."نجوى القسنطيني، 259،1995"، و يرى (Dottit cohn) أن المنولوج يكشف كل ما تفكر فيه الشخصية وتشعر به ما يحدث لها، كل ذلك في تفاعل تام بين توحد واتصال وتقاطع مرة أخرى، وربما لهذا التفاعل كان الحوار الباطني مقارنة بالخطاب الموجه إلى الآخر، متقطعاً غير مترابط غير متواصل "نجوى القسنطيني، 259،260/1995"، وتزدحم روايات الطاهر بالمنولوجات التي تقيمها الشخصيات بين بعضها بعضا ومن أشهرها الحوارات الدائرة بين زهرة الأنثى وقرينها الذكر أحمد، أو بين كل شخصية على حدة، عبر (تقنية الرسائل) أو كالمنولوجات القائمة على لسان الرجل المسن في رواية (يوم صامت في طنجة)، وكذلك ناديا وزينة وبلال وعبد ويامنة وبوبي والسندباد ومحا، ونستطيع أن نقول أن روايات الطاهر مبنية على المنولوج الذي لا تستطيع الشخصية إظهاره للآخر، لتبوح من خلاله عن المسكوت عنه في حياتها، المسكوت عنه الذي سبب لها الإغراق في حالة الاغتراب التي لا تستطيع أن تشارك فيها أحدا، والذي من الممكن أن يكون أحد مسببات اغترابها، أو

المنولوج الذي يعكس حالة اضطراب تعيشها الشخصية، كما عاش مراد في رواية "الرجل المحطم" مرحلة صمت بين صوتين متناقضين، صوت ضميره العاري من جهة، وصوت الحياة ومتعها والذي تسانده كل المعطيات لخارجية المحيطة بمراد، إذ يسمع ثمة صوت يهمس في داخله: أنت مواطن فقير، ولكن بإمكانك ألا تظل فقيراً بعد الآن. فوضعك ومصيرك بين يديك، ولن تبقى طيلة حياتك تستقل تلك الحافلة الخربة التي ستلقيك ذات يوم في أحد القبور الجماعية، استيقظ، وفكر بمستقبل أبناءك. وما تسميه فساد، ورشوة، ليس سوى صيغة خفية وطريقة بارعة للتعويض "الرجل المحطم،35"، واسترداد الأموال. الجميع يتدبرون أمورهم، كن مرناً، يا عزيزي، فالمرونة هي الحياة.هيا اسلك سلوكاً حسناً، واصعد إلى حافلتك، لتسحق في ذلك الازدحام الذي يتدافع الناس فيه بالمناكب ولتضع أنفك على فم ذلك الرجل الذي لا ينظف أسنانه لأنه فقدها كلها وتشم رائحة أنفاسه الكريهة، ودع ذلك الحمال يسيء معاملتك، أنت الموظف في تلك المصلحة التابعة لوزارة البناء والتجهيزات، بينما هو نسي أن يغتسل وألصق بك براغيثه، وتغادر تلك الحافلة وقد دعكت وتجعدت بزتك، وعلقت بك الروائح الكريهة ورجلاك تؤلمانك لكثرة ما وطئتها أرجل الآخرين في ذلك الزحام، دون أن تستطيع حتى أن تصرخ: فياله من انحطاط وتخلف حتى أن والدك، كان من الممكن ألا يدعك تستقل هذه الحافلة التعيسة التي تلوث جو المدينة وتوشك أن تنقلب ذات يوم تحت وطأة ثقل أولئك البؤساء، الذين لا تتاح لهم واسطة نقل أخرى، فيضطرون إلى استخدامها. أما أنت فباستطاعتك تغيير وضعك، وربما يصبح بإمكانك أن تؤمن لزوجتك ولطفليك معيشة لائقة، أكثر دعة ويسراً، وسوف ترى أن البقية ستأتي فيما بعد. ولابد أنك ستسألني: " ما هي البقية ؟ " أنت محق في سؤالك، إنها غامضة. لكن لنتصورها في خيالنا، وهذا أمر سهل بالنسبة لك، بل هو ميزتك القوية، فأنت تقضي حياتك في تخيل وتصور الأمور، ولنعمل إذن بترتيب ونظام: أولاً وقبل كل شيء، تشتري سيارة، ربما لن تكون جديدة، ولكن يمكنك أن تحصل عليها بسعر مناسب. من أجل ذلك عليك أن تذهب إلى طنجة وهناك تجد كثيراً من السيارات الأجنبية العائدة للمهاجرين، فتشتري إحداها "مرسيدس 240 ديزل " وبذلك تكون حللت مشكلة كبيرة، وبعد أن تحصل على السيارة، تغير المسكن، تنتقل إلى فيلا مثلاً، وهذا أكثر صعوبة من شراء السيارة ولكن بانتظار شراء الفيلا تستأجر إحداها. فلا بد أن يكون لدى أحد ممن يتعاملون معك بيت للأجرة، ويكفي عند ذلك أن تحدثه في الموضوع وتبدي له رغبتك. وحالما تحصل عليها يجب أن تفرشها.. وهذا العمل، تقوم به حليمة خير قيام. ثم عليك أن تفكر باستقبال الزوار والناس. لأنك إذا لم تستقبل

حيث ترقد أمك على فراش الموت، وهي ترتعش من شدة البرد والرطوبة. وستموت ببعض من ذنبك: فليس هناك من يقدم لها العون والمساعدة مع أن حالتها خطيرة. فأمك تستحق العيش في منزل جميل تتوافر فيه كل وسائل الراحة، تعمل فيه الخادمات وفيه طباخة، وسائق للسيارة تقف أمام بابها. فوالدك، لم يورث شيئاً. ولكنك أنت، يمكن أن يكون لديك مزيد من الخيال وتصبح نافعاً ومفيداً لأقربائك وأمك أولاً ولطفليك، بعد ذلك، ثم لزوجتك أخيراً. أما أنت فقد اعتدت على العيش صغيراً في الفاقة ويمكنك الاستمرار بالعيش على هذه الطريقة، دون أن يكترث بك أحد أو ينزعج من ذلك أي إنسان. هل تعلم أمراً ؟ سأقوله لك:"تصور بأني أخجل لكوني صوتك. وأنا أحشرج في كل مرة تستخدمني، لأنك تتعبني، بل تبليني، وتستعملني دون جدوى، فعلى الأقل خذني لتستخدمني في بعض الأعمال، من أجل عقد بعض الصفقات والاتفاقات ولإجراء العقود ولمناقشة ودراسة المشاريع الهامة والمربحة، وللسفر إلى اليابان "الرجل المحطم،38"، مثلاً. نعم، أستطيع القول بأنني أحلم بالتخلي والإقلاع عن الانتماء إليك والالتحاق برجل، رجل حقيقي، يكون غنياً ومحترماً.أما أنت، فلا أحد يلقي عليك حتى التحية، وأنت فقير إلى هذه الدرجة بحيث تبدو كأنك غير موجود، ولم يعد يراك أحد، وعندما تأتي إلى المكتب يتساءل الحاجب إذا لم تكن أحد المتسولين الذين يأتون ليطلبوا الصدقة والإحسان.هل رأيت نفسك ؟ وتمليت هندامك ؟ ووضعك ؟، وأنت تمشي مطأطئ الرأس محاذياً الجدران ؟ قل لي إذن، كيف استطعت إغواء حليمة ؟ وماذا انتابها،حتى قبلت أن تتزوجك ؟ فهي تستحق رجلاً أفضل منك، وهذا الأمر تعرفه أنت، وكثيراً ما تردده في سرك. ولم تكتف بذلك، بل ها أنت تحلم بإغواء " ناجية " الجميلة. لكن هل تعلم بأنها تختلف عن " حليمة " وأنها أكثر تشدداً منها، وأن في حقيبتها مزيداً من الحيل والأحابيل؟ فعليك أن تلاحظ ذلك جيداً، وأن تقارن نفسك بها. فربما تدرك عند ذلك أن " المرونة" هي الحل الوحيد الذي بقي متاحاً لك. ها أنا ألزم الصمت. وأنصرف. وأنسحب من ضميرك الثقيل الذي يزن أكثر من ألف كيلو غرام. فهو يسحقني ويخنقني. بل ويجرحني أيضاً. وقد تأكد لك اليوم أني أصبحت عدو ضميرك. فهو يشغل الحيز كله. وسيخنقك ذات يوم فتموت. أما أنا فسأهرب لأنجو بنفسي، الوداع يا صديقي.إني أتركك مع الآخر، مع الصوت الجاف والقاسي، المتعاون، بل المتواطئ مع ضميرك، وهذا أمر عادي ومعقول، فهو مخلوقه الطبيعي "الرجل المحطم،39"، الصوت الإنساني: لقد بلغت الأربعين من العمر، وتمارس عملك بشرف وإخلاص، تتعب وتشقى كي تظل رجلاً نزيهاً وفاضلاً، وها أنت توشك أن ترتخي. وأنا أشعر بذلك، لأن هنالك دلائل لا تقبل الخطأ. وإلا فلماذا مررت البارحة بمكتب تأجير العقارات وسألت عن " الفيلات "

المعروضة للإيجار؟ ربما قلت بأنك فعلت ذلك لمجرد الحصول على بعض المعلومات.. وفي ذلك اليوم، لماذا توقفت أمام كراج "مرسيدس " ؟ يمكنك القول إنك تمتع نظرك بمنظر تلك السيارات الجميلة "الرجل المحطم،40"

الفصل الثاني عشر
تقنية الاغتراب

اغترابية الرواة وتعددهم

يعد الاغتراب إبحارا متواصلا في فضاءات المجهول، وتجسيدا طبيعيا للشعور الدائم بالفقر والتلاشي وعدم الانتماء، وفي روايات الطاهر تتعانق الروح الواقعية بالفانتازيا التخيلية التي تطرحها إرهاصات اللاوعي والعقل الباطن للراوي وللشخوص المحيطة به، وتتداخل الشخصيات بالرواة في روايات الطاهر، ففي رواية "طفل الرمال" نلحظ الرواة يتعاقبون في سرد القصة التي سمعوا بها أو عاشوها كما يدعي بعضهم، ويبدي كل واحد منهم ملاحظاته حول القصة ورؤيته التي لا تكاد تخرج عن رؤية الشخصيات، ولكن المشكلة تكمن أن كل واحد منهم يقدم القصة من زاويته الخاصة لنجد أنفسنا أمام عدة نهايات لشخصية "زهرة" المتعاقبة في روايتي "طفل الرمال" و "ليلة القدر".

وتعد ظاهرة اختفاء الرواة أحد التقنيات الفنية التي يوظفها الطاهر لطرح القصة عبر رؤى متعددة، إذ تبدأ هذه الظاهرة من الصفحة السابعة لرواية "ليلة القدر"، إذ يختفي الراوي بو شعيب من جديد، ليطل علينا راو ثان قد حفرت عوامل الاغتراب على جسده طويلا، فلقد بدا رجلا متقدما في العمر، ضامرا ونحيلا، حلّ عمامته، نفضها فتساقط منها رمل ناعم، كان هذا الرجل قادما من الجنوب. حيث جلس وحيدا على حقيبة صغيرة من الخشب، ونلمح راويا آخر في رواية "طفل الرمال" يغادر طاويا فروة الخروف التي يلبسها وهو يقول: **آه يا أصدقائي، لا أتجرأ بصحبتكم على الكلام عن الله، اللامبالي، الأعلى. هناك جملة قالها كاتب كبير ولا تزال تقلقني: لا نعلم مقاصد الله، والحياة محتشمة مثل إحدى الجرائم.** "طفل الرمال،43".

ويدعي الرواة في روايات الطاهر أنهم طرف في القصة التي يروونها؛ لأنها تتناول شخصيات تعيش البؤس والاغتراب كما يعيشون، ولأنهم لم يشكلوا ثقلا في واقعهم، فنلمحهم سيبحثون عن مكان لهم بين هذه الشخصيات، وبث رؤاهم للحياة بين سطور قصصهم يقول أحد الرواة: **هذا الهواء الذي يقلب صفحات الكتاب يسكرني، يمضي بي إلى إحدى الروابي، فأجلس على حجر وأحدق في المدينة. جميع الناس يبدون نياماً كما لو أن المدينة بأكملها ليست سوى مقبرة شاسعة، أسمع خرير الماء، قد يكون ماء جدول شق لنفسه مسلكاً بين صفحات الكتاب** "طفل الرمال،72/71"، ليأتي راوِ آخر محاولا الإمساك بزمام الرواية، ولا يجد طريقا لكسب مشروعية مكانته

في الرواية وبين الشخصيات إلا بالتشكيك بالراوى الحالي، والادعاء أنه طرف في هذه القصة، فلقد كان يتنقل جيئة وذهاباً، ويدعي أن الراوي الأول يخفي عن المستمعين الحقيقة، ويخشى أن يقول لهم كل شيء، ويدعي أنه هو الذي روى هذه القصة للراوي الأول، ويدعي أنه عاشها، إذ إنه من العائلة، شقيق فاطمة، زوجة أحمد، ويستمر بالتشكيك بمصداقية الراوي السابق، ويتهمه بتحريف آية قرآنية، وبتحويل مسار قدر "أحمد".

ولتنقضي ثمانية أشهر وأربعة وعشرون يوماً على اختفاء الراوي الحالي أيضا. فلم يعد الذين كانوا يأتون لسماعه ينتظرونه. فتفرقوا منذ أن انقطع خيط هذه القصة التي كانت تجمعهم. وفي الواقع، اضطر الراوي، مثله مثل المهرجين وباعة الأغراض الغريبة، لمغادرة الساحة الكبيرة، فلقد مات الراوي من الأسى. تم العثور على رفاته قرب عين ماء جافة. كان يضم إلى صدره كتاباً، مخطوطاً عثر عليه بمراكش وكان يحوي بين دفتيه المذكرات الحميمة "لأحمد – زهرة". حيث تركت الشرطة جثته بمستودع الأموات، ولما انصرمت المدة القانونية وضعتها رهن إشارة كلية الطب بالعاصمة. أما المخطوط فاحترق مع ملابس الراوي العجوز، هذا ما قاله كل من سالم وعمرو وفطومة – الرواة الجدد – لأنفسهم، وثلاثتهم مسنون وعاطلون كانوا يلتقون، منذ تنظيف الساحة ووفاة الراوي، في مقهى صغير منزو لم تهدمه جرافة البلدية، فسالم، وهو ابن أحد العبيد كان قد جلبه تاجر ثري من السنيغال، يدعي حقه أيضا في رواية القصة، لأنه عاش واشتغل في عائلة كبيرة شبيهة بتلك التي وصفها له الراوي. لم يكن فيها سوى الفتيات، ومن حين لآخر كان يفد إلى الدار ابن عم مبهم غبنته الطبيعة. لأنه كان قزماً. كان يمكث أياماً عديدة دون أن يبرح المكان. وكانت الفتيات يتسلين كثيراً. كانت ضحكاتهن تسمع طوال الوقت دون أن يعرف أحد علة ذلك. وفي الواقع، كانت للقزم شهوة جنسية هائلة. كان يأتي لإرضائهن الواحدة تلو الأخرى ثم ينصرف محملاً بالمال والهدايا، أما الراوي "عمرو" المعلم العجوز، فهو محال على التقاعد، ومنهك بهذه البلاد أو بالأصح بالذين يقسون عليها ويشوهونها، أما فطومة والتي تتقاطع مع زهرة، أو تمثل الرؤية المستقبلية لها فتقول: **أصمت لأن المرأة تعودت في هذه البلاد على الصمت أو تأخذ الكلام بعنف** "طفل الرمال،106"، وتتجاهل رجلا يمر بالمقهى ويحدق بها، مما يجعلنا نتساءل عن كينونته والقصة التي يخفيها هو الآخر.

أما قصة "زينة" في رواية "ليلة الغلطة" فيرويها ذلك الكاتب، الذي هو بصدد تحول إلى راو، والذي يدعى "طرزان"، قصير، نحيل، نصف أصلع، وبالأخص، حالم، يحب طرزان ألف ليلة وليلة، فطرزان هو الراوي الجديد وزوجته" شيتا"، قطع يده

سائق الشاحنة زوج المرأة التي مارس طرزان الجنس معها، يمتلك سيارة ومكبر صوت يدور بين القرى ليحدث الناس قصة زينة، ولكن لم يكن قدره أفضل ممن سبقوه، فلقد أمسكت الشرطة دهمان ومن معه، إذ تركتهم بضع ليال يتعفنون في قبو رطب.

الشخصية الضبابية

تعد شخصيات الطاهر من أكثر الشخصيات الروائية العربية ضبابية، إذ تبدأ الشخصيات بالتشكيك الوجودي لكينونتها وكينونة الأحداث التي ستجري، فعبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" لم يذكر اسمه إلا في الصفحة الثانية والتسعين، والذي يروي الرواية كاملة من وجهة نظره، وعندما يقدمه الراوي يقول: **إنني واثق أن ما رواه عن طفولته كان كله من نسج الخيال، إذ إن الولد المريض يعتاد بسرعة على التخيل والتخريف** "الكاتب العمومي، 7"، وكذلك ما قدمه الراوي عن السندباد: **دخل المقبرة رجلان متسولان أحدهما يدعى السندباد، وكان مولعا بالكذب، صار يخلط بين الأشياء حتى فقد الذاكرة** "صلاة الغائب،38"، وكذلك إلغاء الشخصية تماما من القصة، وتحويلها إلى رمز، كشخصية "زينة" الشخصية المحورية لرواية "ليلة الغلطة"، والتي تلغى من الرواية. إذ تصبح مجرد رمز يدل على نحس الرجال في كل العصور. كعيشة القنديشة، خديجة الصلعاء، ماريا الحمقاء، حرودة، الجنية العوراء، "زينة" موجودة في كل منا. الجانب الملعون من حياتنا، الجانب المظلم من أرواحنا. إننا نسقط فيها ما هو موجود فينا من سواد ومن أشياء مخزية لا يمكن الاعتراف بها. لا تكف زينة عن اجتياز حيواتنا. أودعنا لديها أسباب خوفنا وعارنا. لقد صنعناها دون أن نعرف. قامت هي بالتقاط تلك الأسباب ووزعتها حولها ويؤكد ذلك الراوي طرزان يقوله: **مثل جميع القصص التي نرويها من أجل تطويق القدر، من أجل استباق العقاب، والاستعداد للهزيمة، ولكن، في نهاية الأمر، زينة من اختراع الخيال. ليست موجودة. إنها خارج الزمن، مثلها مثل جميع الأساطير الروائية** "ليلة الغلطة،98"، ونلمح "زينة" نفسها تمارس الإلغاء قبل أن يمارس عليها، فلقد طردت "بشار" قبل ذلك من القصة، فعندما دخل بشار إلى المقهى، لم يعرفه أحد؛ لأن زينة سبق وطردته من القصة، خرج من المقهى دامع العينين، شاعرا بأنه قد أفرغ، وحول إلى غريب عن نفسه وعن الآخرين.

وإذ تتعدد أسماؤها ولا يعود يربط بينها إلا خيط رفيع من العلاقة الضبابية أيضا، فبعد أن يصل التقرير الطبي جازماً بوفاة السيد "أحمد ر" بسبب سكتة قلبية، يقنعنا الراوي أن سبب الوفاة الحقيقي هو التعذيب على يد الشرطة، كما عذب "محا" من

قبل الشرطة، وبعد أن نكتشف العلاقة التي تجمع "أحمد ر" و "محا" في تماهيهما بالطبيعة نجد أنهما شخص واحد، وهو "أحمد" ابن الشيخ الذي تحول إلى "محا" بعد موته ليطلعنا إلى القصة كاملة، وكذلك "دادة" التي كانت تسمى "زهرة"، وتسمى "عنبر" أيضاً في الرواية ذاتها، وكذلك "يامنة" في رواية "صلاة الغائب"، والتي يكشف السندباد أنها الرئيسة السابقة لشحاذي القطاع الشمالي، والمومس السابقة بمبغى فاس، وتصر هي أن يامنة قد ماتت، وأنها لست غير صورتها، وتكشف من طرفها عن شخصية "السندباد" الذي كان يسمى" حمو" و" محمد المختار" و "أحمد سليمان"، وكذلك يكشف لنا حوار بوبي والسندباد الاسم الحقيقي لبوبي، إذ كان يسمى "إبراهيم"، وكذلك "أرغان" التي كان اسمها "زينب بنت طالب معاشه"، أما في رواية "أعناب مركب العذاب" أ فنكتشف أن اسم "أغنيس" الحقيقي هو "بهية"، تلك المرأة العربية المغلوبة على أمرها. والتي فقدت كل شيء، ومن سخطها على الحياة أصبحت عاهرة، وراوي القصة كلها "طرزان" وزوجته "شيتا" واللذان كانا يسميان "دهمان وجميلة"، و"زينة" التي أصبح اسمها "شريفة" في قرية الشاوين، تلك الشخصية التي لم تحتمل حالتها الاغترابية جسدا واحدا لتتشظى إلى عدة شخصيات إلى هدى، كنزا، بتول، زينب، تقول زينة: **قصة هدى زادتها قربا مني. صارت تشكل جزءا من حياتي. إنها حياتي. هدى هي أنا ولم أكن أعرف ذلك** "ليلة الغلطة،206".

أما إشكالية "زهرة – أحمد" فلا تنحصر بالاسم بل بحياة، بوجود، بنهاية، فلقد تداخلت الأمور في حياتها، فلم يكن صوت العجوز التي قابلتها في الزقاق غريباً عليها تماماً، بل كان متأصلاً في طفولتها. وإذا بوجه أمها الحمقاء والفاقدة الذاكرة يداهمها طوال الليل. حل تدريجياً محل وجه العجوز، وقد تألمت لذلك. كانت قد سجلت نفسها بالفندق بهويتها الرسمية. لكنها لاحظت نظرة البواب القلقة، أما عن نهايتها فتتعدد بتعدد الرواة:

1. ماتت و تمت الجنازة في السر. ودفنت ليلاً، وهو أمر غريب وحتى محرم من طرف الدين، بل قيل بأن رفاتها قد قطع وأعطي لوحوش حديقة الحيوانات.
2. توفيت إثر اغتصاب عباس لها.
3. غير معروفة كونها مدونة في الكتاب المفقود.
4. هاجرت إلى الخارج إذ قابلت الراوي في الحي العربي في بيونس آيرس.
5. هاجرت إلى الاسكندرية وماتت هناك، وتعد هذه أكثر النهايات غرابة، كوننا نعرف أنها الولد الوحيد في العائلة، والفتاة التي قابلت الراوي تدعي أن زهرة عمتها: أي أخت أبيها فكيف يكون ذلك، يقول الراوي: **قابلت امرأة تعيسة من**

الإسكندرية. كانت نحيفة وسمراء، وكان بصرها ينحط على الأشياء بتركيز. اختارتني أنا، من بين جميع رواة الساحة الذين تابعت حكاياتهم. وقد قالت لي على الفور: استمعت إليهم كلهم، فوجدتك الوحيد القادر على حكاية قصة عمي الذي كان في واقع الأمرِ عمتي، بحاجة أنا للتخلص من ثقل هذا اللغز. هو سر ضغط على عائلتنا طويلاً. وقد تم اكتشاف الهوية الحقيقية لعمي يوم مماته. منذ ذلك الحين ونحن نعيش في كابوس. واعتقدت بأنه متى صارت هذه القصة علنية فإن الناس سيجعلون منها خرافة، وكما يعلم الجميع فإن الأساطير والخرافات أرحم من الواقع الصارم. روت لي قصة "أحمد" بالتفصيل. استغرقت فيها يومين، قبل أن تغادرني سلمتني دفتراً كبيراً تربو صفحاته على المائتين كانت مذكرات وخواطر الباي أحمد مدونة فيه، أما أنا فأضع أمامكم كتاب حياته."طفل الرمال،138"

6. اعتزلت في حجرة عالية، لترتب ماضيها، وتسوّي موتها بدقة.
7. ظهر لها الموت بصورة الجلاسة، وأخذ روحها.
8. ظهر لها الموت أيضا بصورة ولي، وأخذ روحها.

و تستمر ضبابية الشخصيات في رواية "ليلة الغلطة"، فبعد أن ينتحر عبد، يذهب إلى زينة في الشاون ويخرج مجنونا، وبشار الذي ينفى من القصة، يذهب بعد ذلك إلى زينة في الشاون ويخرج مجنونا، وغرائبية الشيخ، الذي يتحدث إلى سليم في المقهى، ثم يخرج من المقهى، ليفاجأ سليم عندما يخبره النادل أنه لم يكن هناك أي شيخ في المقهى.

اغتراب الأشياء والحيوانات(المعادل الموضوعي)

يوظف الطاهر المعادل الموضوعي لتقديم شخصياته المغتربة عند حديثنا عن اغتراب الأشياء، والتي تتماهى بها الأشياء المحيطة بها لتشكل لوحة اغترابية متكاملة، ففي منزل عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" غرست شجرة ليمونة هزيلة، تعطي في السنة نحو عشر ليمونات صغيرة خضراء، لم يكن لوجودها هناك أية ضرورة. وقد اعتاد الجميع على رؤيتها جافة ومصرة على البقاء في منفاها، ولتكتمل صورتها بفقدانها لأوراقها. شجيرة جافة، يحاصرها موت بعيد يرسل لها الظل. وهي تقاوم في باحة البيت الكبير المهجور إذ تعد شجرة الليمون معادلا موضوعيا لعبد القادر، وكذلك صندوق الكرتون بكل محتوياته، والذي يعد معادلا موضوعيا لفطومة، وذلك في رواية "طفل الرمال"، فلقد غدا الزمن هيكلاً عتيقاً منسياً في صندوق الكرتون هذا، ففي هذا

الصندوق أحذية بالية غير متجانسة، حفنة مسامير جديدة، آلة سنجر للخياطة تدور بمفردها، قفاز طيار تم انتزاعه من شخص ميت، عنكبوت ثابتة في قعر الصندوق، شفرة مينورا للحلاقة، عين في كأس، ثم المرآة الحتمية في حالة رديئة وقد تخلصت من جميع صورها، وكذلك "المرآة" التي تشكل معادلا موضوعيا "لمحمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، فلقد كان يتأمل هذه المرآة ويدقق فيها لفترات من الحيرة قصيرة. وكان يجدها هرمة، خدشها الزمان وكلت وظائفها وحزّ في نفسها أن تثبت البلى والخيبة بكل أمانة ومرارة، وكذلك الأشياء التي كانت تحيط بالعجوز في نابولي في رواية "نزل المساكين"، والتي تعد معادلا موضوعيا لها أيضا: طاولة إحدى أرجلها مكسورة. كرسيان مثقوبان، دراجة بدون مقود. سرير معدني مخفوت، خزانة مرآتها مكسورة، حافظة أوراق مبقورة، صوان لم يمس يعلوه الغبار، معطف مقروض بالعث معلق على غصن شجرة.مجموعة من آنية الحلويات التي فسدت منذ زمن طويل، مقلاة سوداء وضع فيها ذكر حمام ميت.

ويعد "الحيوان" كذلك معادلا موضوعيا للشخصيات في روايات الطاهر، كاللقلق الجريح "سيزر"، الذي يلقي على كل ما حوله نظرة احتقار. والذي يعد معادلا موضوعيا "لسليم" فلقد كان يكلمه ويطعمه بيده. فيشيح سيزر بوجهه بعيدا عنه، مثل أبي هول ليست لديه أية رغبة في أن يكون موجودا في هذا العالم، سليم يتحدث مع سيزر اللقلق: **تسول لي نفسي يا عزيزي سيزر أن ألقي بكل ما رسخوه في ذهني، ألا أفتح الكتب وأن أغرق في بئر من الصمت أو أصعد إلى قمة من اللامبالاة، أن أصلح بشكل ما أنت بالذات، أن أصبح طيرا، أن أصبح في نهاية الأمر أنا نفسي. ماذا أفعل ؟** "ليلة الغلطة،197" وكذلك يعد "الكلب" في رواية "تلك العتمة" معادلا موضوعيا للمساجين، فلقد كان محكوما بالسجن مدة خمس سنوات وهذا بالنسبة لكلب سجن مؤبد يبدو أنه عض جنرالا كان في زيارة تفتيش للثكنة المجاورة للمعتقل، وما عاد أحد من الحراس يجرؤ على فتح باب زنزانته ليحضر له طعامه، فنفق جوعا وإنهاكا، وتعفنت جيفته، وكذلك قط السيدة "كوتو" في رواية "أعناب مركب العذاب"، والتي تنتظر عودة ابنها الذي لم يوجد، فلقد مات قطها مسموما في ظروف غريبة، ومن ألمه شق بطنه بأضافره، ثم ما لبثت شيئاً فشيئاً أن أصابها الجنون وفي أحد الأيام علم جيرانها أنها ماتت من نزلة صدرية، إلا أن الناس كلهم كانوا يعرفون أنها ماتت من الوحدة والعزلة.

الشخصية واللون

بلغ تكرار ذكر اللون الأسود في روايات الطاهر (218) مرة؛ لسيطرة النظرة

السوداوية على الشخصيات، مما يعكس حالة من الاغتراب التي تعيشها معظم الشخصيات الرئيسة والمحورية والثانوية والمهمشة الي لا يتجاوز عمرها الروائي بضعا من الكلمات، وأعلى معدل لذكر اللون الأسود في رواية (ليلة الغلطة)، إذ بلغ (54) مرة، ورد معظمها على لسان زينة، وذلك ترجمة للمراحل المأساوية التي مرت بها هذه الشخصية، ويعكس السواد أيضا رؤية "زهرة"، ذلك اللون الذي أصبح أحد مرافقي هذه الشخصية في رحلتها عبر الحياة، و أحد أدوات اتصالها بالقنصل الأعمى، فقد كانت العودة إلى السواد تطمئنها. فقد كانت على هذا النحو تتحد شعوريا بالقنصل، لقد كان حبها له يسلك سبيل معابره الخاصة. وتلك كانت هي الوسيلة الوحيدة بالنسبة لها لتكون معه، ويمتد السواد ليشمل الأدوات والأشياء التي تقابلها شخصية " زهرة – أحمد " لعكس حالة اتحاد الرؤيا بين الشخصية وما يحيط بها، كالمشلح الأسود الذي يغطي الضريح، والذي لمسه أحمد، وكذلك بالأشخاص الذين تلتقي بهم، كالمرأة العجوز ذات الوجه المقارب للسواد التي قابلتها في الزقاق، والملفوفة بأسمال مختلفة الألوان، وكذلك ما تشع به الشخصيات المشردة، كبائع الماء، وهو رجل هرم ومقوس الظهر يند عنه صياح وألم طويل، يحمل على ظهره – عند الغروب – ماء العين المملوء في قربة سوداء. ويحيط السواد برحلة "السندباد – يامنة – بوبي" في رواية "صلاة الغائب"، إذ ركبت طفلة صغيرة سوداء، حافية، رثة الفستان بجانبها في بداية الرحلة، وكذلك يعكس السواد نظرة " سندباد" إلى الحياة، فلقد كان ماضيه ثغرة سوداء واسعة جداً، ويمتد هذا الماضي إلى غرفته، فقد فتك به الهوى والقلق فاستسلم إلى الهلاك شيئاً فشيئاً في غرفته السوداء، وتمتد هذه النظرة السوداوية إلى قرية النسيان، قرية الانتظار، الكيلومتر عشرون، أرض الانتظار، فلقد كانت المنازل مكدسة بعضها فوق بعض وسط الخيام السوداء والشاحنات القديمة التي اتخذت منها مساكن. كان كل شيء غير منظم وكانت القبور مبعثرة في كامل. ونلمح نفس النظرة السوداوية إلى الحياة في حديث السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة"، إذ يرى فسحته من أشجار سود لا ترجحها ريح الصقيع، وتبدأ هذه النظرة السوداوية حال اعتقاله، وذلك عندما عصب الرجال عينيه بشريط أسود كدلالة إلى بداية سوداوية لرحلته التي بدأت بشريط لاصق لتمتد إلى حالة حياة، وكذلك عطا البربري الذي أنقذ امرأة الحاكم أثناء الانقلاب ولم يعترف عن أصدقائه، والذي رأى كنبة الجلد الأسود نفسها لدلالة هذا اللون على مأساة الحادثين في حياة عطا، والذي يعكسه أيضا، الجراب الأسود على رأسه و كذلك الجراب الذي عصبوا به عينيه، وتمتد الحالة السوداوية لتشمل نابولي في رواية "نُزل المساكين"، فالحجر فيها أحمر صدىء يكاد أن يكون أسود. و على الشرفات تنمو أعشاب برية.

وهناك مقلاة سوداء وضع فيها ذكر حمام ميت، ويمتد السواد ليشمل الملابس أيضا فالخادمة كانت دائماً مسربلة بالسواد، ويعكس أيضا الحالة السوداوية التي عاشها الروائي إثر عودته من نابولي ليفاجأ أن امرأته قد تزوجت ابراهيم البقال، وليجد ثيابه ملفوفة على شكل كرة في كيس قمامة أسود.

ويرتكز الطاهر إلى تقنية المفارقة في اللون؛ للكشف عن حالة الاغتراب التي تعيشها شخصياته، فاللون الأبيض ذو الإشعاع الإيجابي المعبر عن الفرح والنقاء يتحول إلى إشعاع من نوع آخر، إشعاع يعبر عن الموت والعمى والأسمال والأكفان ليعكس – في كل حالاته – حالة اغتراب الشخصيات، فلقد شاهد "محا" في رواية "محا المعتوه" روح طفل وهي تصعد إلى السماء. لقد كانت عنكبوتاً بيضاء شفافة، وما هذه الروح إلا روح الطفولة التي فارقته، وفي إيحاء البياض الدال إلى الموت، يصف عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي" يد الموت القاسية والقوية، الباردة والبيضاء، والتي تمسك بكتفه وتتشبث به وتشده نحو مصيدة أكثر عمقا وأشد ظلاماً من المتاهة، وكذلك ما عناه الموت للسجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة"، ففي إحدى الليالي فقد الإحساس بالواقع، ورأى الموت في ثوب أبيض مزركش بفراشات ما زالت حية، فبعد كل الذين قضوا خلال ثمانية عشر عاماً، كانت قد نشأت ألفة بينه وبين الملاك عزرائيل، الذي يبعث به الله لحصاد أرواح الموتى. مجلببا بالبياض، صبوراً ومطمئناً. كان يخلف وراءه عطراً من الجنة. وكذلك الموت الذي رآه الشخصية المحورية لرواية "حرودة"، فلقد كانت عين الموت بيضاء، عين بيضاء واسعة، وكان يلمح تسلل الموت الأبيض مبللاً ساقية مولاي إدريس، ذلك الموت الأبيض الذي يفتح القبور، ويمتد اللون الأبيض إلى ما ترتديه الشخصيات في المآتم، فقد كانت النساء في رواية "الكاتب العمومي" يرتدين الملابس البيضاء لتنعكس هذه الثياب إلى السماء البيضاء التي تغلفها سحابة واحدة هي بمثابة كفن للسماء، والروح يمكن أن تعبر هذه الشاشة البيضاء، وكذلك البيت الأبيض، والذي عاش فيه عاشقان ملعونان. وكان البيت مقبرتهما. لقد اختبآ فيه لكي يحبا بعضهما بعضا ثم يموتان، ويرى عبد القادر أيضا أن الصمت هو البياض الناصع الذي يتحول إلى نور عند ملامسته، أما "يامنة" في رواية "صلاة الغائب" فنلمحها متلحفة بحائك أبيض (والحائك هو كفن الأحياء)، ويذكر الشخصية المحورية لرواية "حرودة" حالة الختان التي أجريت له، عندما خرج ليلاً من ثلمة في الحائط، ملفوفاً في ملاءة بيضاء ملطخة بالدم، وكذلك "زهرة" التي كانت مليئة بخرق بالية، ومعرضة لذلك الضوء الذي لابد أنه كان رائعاً، لكنها كانت خائرة القوة، عديمة الشعور، محروقة من الداخل، ملقاة في دوامة الفراغ،ومحاطة بالبياض. فقالت لنفسها بتردد: **إذن فهذا**

هو الموت بقدمين عاريتين على رخام بارد، ونحن ملفوفون بغطاء من البخار أو بسحب بيضاء "ليلة القدر،144" ليشمل البياض المشاعر كدلالة إلى الفراغ الشعوري الذي تعيشه "زهرة"، إذ اختفت نوبات غضبها وصارت مشاعرها بيضاء، بذلك البياض المفضي إلى العدم والموت البطيء، وعند سردها لمرحلة الغياب تذكر الغلالة البيضاء التي كانت تطمئن أحمد وتهيئه للنوم وتغذي أحلامه، وتذكر أيضا حالة الكتمان والكبت الذكوري الممارس ضدها فلقد كانت أمها قلقة من صدرها الذي كانت تضمده بكتان أبيض، وعندما يذكرها الراوي ذو العمامة الزرقاء، يبدأ بالأثر السلبي الذي تركته هذه الشخصية في حياته إذ امتد الاغتراب إليه بفعل ولادتها، إذ قضى ليالي بيضاء. وفي أحد تلك الليالي، تجلى له الموت بملامح إحدى الشخصيات، الولادة الثامنة، أحمد وزهرة، وتوعده بجميع النقم، وإشعاع فاطمة أيضا والذي يعكسه ثوب الزواج الأبيض في مرحلة ما بعد الموت، فلقد كان فستانها الأبيض – نصفه كفن ونصفه فستان عرس– لا يزال كاملاً، سوى قليل من التراب كان عالقاً بثناياه، ويرمز البياض إلى العمى أيضا، فالتمرات التي قدمت إليه، والتي يضعونها على وجه الميت مكان العينين، جعلته يرى بجلاء، بجلاء كبير لدرجة أنه لم يعد يرى شيئاً بتاتاً. كان مبهوراً بنور وهاج، ولم يكن يرى سوى بعض الظلال المقدودة من نصاعة بيضاء، وكذلك حالة العماء التي أصابت المساجين، فلقد كانت عيونهم بيضاء، فما عادوا يبصرون لا السماء ولا البحر ويرمز البياض أيضا إلى استغلال الأغنياء للفقراء، كما حصل مع "بوبي" والثري الفرنسي الذي تقدم لشرائه. وفضلا عن حالة الفراغ الشعوري الذي يرمز إليه اللون الأبيض، نلحظ الدلالة المعبرة عن الفراغ الزماني الذي تعيشه "ناديا" في رواية "أعناب مركب العذاب" عند موت أبيها، فالأصعب من موت الأب هو الحصول على شهادة وفاته. فثمة غموض. أخطؤوا بالاسم. وربما كادت أن ترحل إلى بلدها مع ميت آخر. أما أبوها فلابد أنه يهزأ بذلك، حيث دفن في يوم هادئ أبيض، وكذلك ما تدل عليه القماشة وحالة الجو في حكاية الزوج، وذلك في رواية "يوم صامت في طنجة"، والتي تعكس حالة الخوف التي يعيشها الزوجان، فبينما كان الحلم يدور دخلت عليه زوجته مرتعشة مضطربة وأخبرته أن أخاها الأصغر الذي توفي منذ خمس سنوات جاءها في المنام وطلب منها الحضور. مدت إليه يدها في جو شديد البياض. أحسس حينها الزوج بالخوف لأنها أخرجت فعلاً قطعة من القماش، بيضاء، جديدة موشاة بأزهار بيضاء وفرشتها على الأرض حتى تطرد الرطوبة ورائحة الخزانة. بقي هذا القماش برهة بينه وبينها، فلقد كان كفنها.

الفصل الثالث عشر
ردّ فعل لشخصية المغتربة

السلوك كالجريمة ما هو إلاّ استجابة مادية للأوضاع الاجتماعية القائمة. "الشتا،109،1984"، ويعتبر (فروم) الفرد مغترباً عن الثقافة الجماهيرية إذا لم يقبل هذه الثقافة وبصورة أدق إذا رفضها أو اتخذ موقف اللامبالاة أو الانفصال عنها."شاخت،237،1980" ولقد رد (ميرتون) فعل المغترب إلى خمسة أنماط، هي:

1. **المجاراة** conformity المجاراة لكل من الأهداف الثقافية والوسائل المنتظمة، فالمسايرة الأوتوماتية باعتبارها مظهراً من مظاهر الاغتراب، والتي اعتبرها فروم إحدى ميكانزمات عملية الهروب من الحرية."الشتا،152،1984"،أو التكيف والانسجام وفقا لآراء الآخرين.
2. **الابتكار والتجديد** Innovation مجاراة الأهداف المحددة ثقافياً مع الخروج عن الوسائل.
3. **الطقوسية** Ritualism مجاراة الوسائل مع فشل في السعي لأجل الهدف المقرر "البروقراطيين".
4. **التمرد والثورة** Rebellion رفض الأهداف والوسائل والبحث عن أخرى بديلة لها.

1. **الانسحابية** Retreatism هجر المنسحب الأهداف الثقافية والوسائل المنتظمة لبلوغ هذه الأهداف (يفشلون لحد بعيد في تحقيق نموذج التكيف الاجتماعي، ولا يبذلون أية جهود لسد تلك الفجوة) "الشتا،1984،15/10"ويعد (روبرت ميرتون) المنسحب رافضاً للأهداف الثقافية، والوسائل المنتظمة، لذا نراه مغترباً لا يشارك في أطر القيم العامة لمجتمعه، فالمنسحبون هم من يميلون إلى الانسحاب من النسق الاجتماعي أكثر من الأذعان، وبعضهم يظل هارباً وفاراً بدلاً من المواجهة والاستغراق أو الالتزام، والآخرون يشيدون قوالبهم أو ينسحبون حول أنفسهم شرائق يختبئون داخلها، كالنكوص أو الارتداد للماضي ليلوذ بأمنه في بيت الوالد واعتمادات الطفولة "الشتا،397،1984"، ويرجع سبب انحراف الفرد عندما يسن المجتمع قيما عالية لاشياء معينة، ولا يوفر الوسائل المناسبة المشروعة لتحقيق هذه الأهداف؛ لذا فإن الفرد يلجأ إلى سلوك غير مقبول لتحقيق هذه الأهداف، فمثلا: يضع المجتمع قيمة عالية للثراء، والعمل الجاد المخلص هو السبيل لذلك الثراء، ولكن عندما لا يتوفر العمل فإن الفرد ينحرف، أو عندما يقيم المجتمع مستوى الطالب بمعدله الجامعي، فعندما لا تتوفر الوسائل الشرعية

للطالب لتحسين علامته، يلجأ الطالب إلى الغش. ويقسم حسن حماد رد فعل المغترب إلى ما يأتي:

الوعي بالاغتراب: بالنسبة لقضية الاغتراب فإن جانباً كبيراً منها يتناوله "فروم" من خلال مفهومه عن اللاشعور وبصفة خاصة اغتراب الإنسان عن ذاته، والذي يتضح من خلال فكرة الامتثال، ولا شك في أن فروم عندما يعالج القضية بهذه الطريقة، فإنه يقصد أن يقول بأن الوعي بالاغتراب يؤدي إلى التغلب عليه، والوعي الذي يقصده فروم، لا يعني شيئاً غير عملية الإيقاظ، من أجل فتح العينين ورؤية ما يكون أمام الإنسان، فالوعي يعني طرح الأوهام –لذلك– فإلى الدرجة التي يكتمل فيها هذا الوعي تكون عملية التحرر."حماد،127،1995" إن الوعي يبعث الحياة، والعدم، واللامعقول، اللامبالاة، الرفض، التمرد، اليأس."أسعد،7،1976" ويرى (لينين) أن العبد الذي يعلم بحالة استعباده ويناضل ضدها هو إنسان ثوري، أما العبد الذي لا يدري بحالة استعباده ويعيش بليداً في صمت لا يتنور بالوعي وفي عبودية ساكنة فهو مجرد (عبد) "كرم،31،1969".

وتبدأ الشخصية مرحلة انتقالية في تعاطيها مع مسببات اغترابها، منذ أن تعي الحالة التي وصلت إليها من استلابها ودونيتها أمام رموز الصحة المطلقة والقداسة والفساد، فلقد ملّت خطيبة عبد القادر من التخفي في رواية "الكاتب العمومي"، واضعة قناعا أو حجابا ومرتدية جلبابا كي تثبت لأبيها بأنها خاضعة ومطيعة، وتعبت من خلع جلبابها في إحدى زوايا شارع خال من المارة لتصبح فتاة أخرى، بدعوى أنها متطورة وغير خاضعة. وحل هذه المشكلة يقضي بجعل هذا الوضع طبيعيا: الخطوبة والتحضير للزواج ؟ وأصبحت تعي أنه من الممكن أن يتحول هذا المشروع إلى قضية خاسرة، ومراد في رواية "الرجل المحطم"، والذي أسهم تعدد دوافع اغترابه الاقتصادي في زيادة وعيه كمواطن فقير محروم من حقوقه، ولا يتمتع بأي حق. كمواطن فقير، ويصرح بوعيه بقوله: **أعرف عما أتكلم** "الرجل المحطم،35"، وكذلك صرخة زهرة بعد عشرين عاما في رواية "طفل الرمال" حينما قالت على لسان أحمد: **آن أواني لأعرف من أكون**."طفل الرمال،100"، وكذلك "السندباد" في رواية "صلاة الغائب"، والذي أصبح يعي أن طفل المقبرة الذي تحمله يامنة ليس إلا رمزاً، إذ الأمر يتعلق بهم. وذلك القدر الذي يقودهم ويحملهم خارج حدودهم ليس غير أنفسهم، ويعد مشهد الطفل الذي رآه في القافلة، والذي يقارب سنه العشرة أعوام، من أعمق المشاهد للتعبير عن الوعي بالاغتراب، إذ يقول: **ذلك الطفل هو أنا. نظرت إليه فابتسم لي كأنه يريد أن يقول لي " إنني ذكراك " كان متواطئاً معي لكنه يسخر مني ويقول في نفسه أنه لن يصبح مثلك**

أبدا متسكعاً بلا أرض ولا جذور ولا ماض "صلاة الغائب،146"، وكذلك بوبي الذي أصبح يعي حالة الحرمان والتلاشي التي كان يعيشها، إذ يقول: **كنتُ دوماً محروماً من نفسي، إني أخجل لأني أحس فجأة بأني موجود، لكن ما قيمة هذا الوجود الذي يمنح ويتدعم عبر مصائر محطمة ؟** "صلاة الغائب،142"

ويفرق "ماركس" بين نوعين من أنواع الوعي: النوع الأول وهو الوعي الزائف، والذي يقدمه صاحب رأس المال للعامل ويوهمه أنه جزء مهم داخل المؤسسة الرأسمالية، فكلما ازداد ناتج العامل زاد من قيمته داخل المؤسسة، وبالتالي كان جديرا بالترقية وبزيادة مدخوله، فكلما كبرت المؤسسة يكبر العامل معها. والنوع الثاني وهو الوعي الحقيقي، والذي يعيه العامل بأنه عبارة عن بكرة ضمن عدد كبير من البكرات الإنتاجية، فسيبقى مجرد بكرة، من الممكن الاستغناء عنها أو استبدالها في أي وقت يقرره صاحب رأسمال المؤسسة. أما بالنسبة لفروم، فتاريخ نمو الوعي يكون موضوعه حقائق طبيعية خارج الإنسان، وكي ينمو الوعي بطريقة طبيعية فلا بد أن تختفي التناقضات الاجتماعية، وكل النزعات اللاعقلانية التي فرضت على الإنسان عبر تاريخه الطويل وعياً زائفاً (False/ Consciousness)، فالوعي بالواقع الموجود، وباستمرارية تقدمه يساعد على تغيير الواقع."حماد،127،1995" ولا نستطيع أن نتحدث عن الوعي بالاغتراب عند فروم دون أن نتعرض لفكرة أخرى ترتبط بهذا المفهوم، هي العزلة، إذ إن الإنسان لا يمكن أن يعي اغترابه إلا إذا انفصل عن الحشد، وإذا تخلص من كل الروابط التي من شأنها أن تفقده الوعي بذاته."حماد،128،1995"، أما العزلة الإيجابية –إن جاز لنا أن نسميها بذلك– عند فروم فهي العزلة التي تساعد على تقوية النفس، وتؤكد فرادتها، وعلى استقلالها، ويمكن القول أن تأكيد فروم الانفصال عن الروابط الأولية، ورفضه التكيف السلبي مع المجتمع، هو رد فعل لإيمان فروم العميق بأهمية هذه العزلة وضرورتها، ويعطي فروم عدة أمثلة لذلك فيذكر بأنه قد كان لـــ(بوذا) نظراته الخاصة لمفهوم العزلة، فقد جعل الغاية النهائية للإنسان هي أن يخلص نفسه من كل الروابط المألوفة كي يجد نفسه، ويجد قوته." حماد،128،1995"

بزوغ الأمل: يبين فروم أن قشرة التفاؤل الزائفة التي يتحلى بها الإنسان الحديث تخفي وراءها يأساً لا شعورياً، وشكاً في إمكانية تغيير مستقبل الإنسان، من هنا فإنه يرى أن الإنسان المعاصر بحاجة إلى قدر من الأمل، ليخرج من حالة ضياعه البشري، وليتمكن من العودة إلى ذاته، والأمل كما يقول فروم هو عنصر حاسم في أية محاولة تسعى للتغيير الاجتماعي نحو أكبر قدر من الفعالية والوعي الفكري."حسن حماد،130،1995" لذا يرفض فروم الاعتقاد الخاطئ بأن الأمل هو امتلاك الرغبات

والأمنيات، إذ إن الرغبات قد تتضمن الرغبة في الأشياء المادية؛ ولذا يصبح الإنسان مستهلكاً سلبياً وليس آملاً، كذلك يرى فروم أن الأمل ليس هو الانتظار السلبي، أو الرجاء في الزمن، فهنا يكون الزمن والمستقبل هما الدعامة الأساسية لهذا النوع من الأمل الزائف، وهنا أيضاً نجد نوعاً آخر من الصنمية، صنمية المستقبل، والتاريخ، والأجيال، وقد بدأت هذه الصنمية مع الثورة الفرنسية، ومع رجال مثل "روبسبيير" (Robespierre) الذي عبد المستقبل وقدسه وكأنه آلهة، وامتدت هذه الصنمية أيضاً مع رجال مثل "ستالين" الذي رأى أن التاريخ هو الذي يقرركل شيء، الصواب والخطأ، الخير والشر، ولاشك أن هذا يتعارض بصورة مباشرة مع ما ذهب إليه ماركس حين قال: إن التاريخ ليس شيئاً، ولا يفعل شيئاً، إذ إن الإنسان هو الذي يكون، وهو الذي يفعل "حسن حماد،131،1995".

فالأمل يعني أن تكون مستعداً في كل لحظة، لذلك لا يوجد أي معنى في أن نأمل فيما هو موجود من ذي قبل، أو فيما لا يمكن أن يوجد، فهؤلاء الذين يكون أملهم قوياً؛ يرون ويهتمون بكل دلائل الحياة الجديدة، ويساهمون في كل لحظة في ميلاد ذلك الذي يكون مهيأ للميلاد، بعبارة أخرى إن الأمل كما يريده فروم هو الميلاد المستمد للحياة، وللفرد، وهو التعبير عن الإمكانيات الحقيقية للإنسان وللواقع "حسن حماد،132،1995".

بعث الإيمان ومناهضة الصنمية: يبين فروم أن النظام الإنساني الحديث حتى يومنا هذا لم يشبع سوى حاجات الإنسان المادية، أي تلك الحاجات التي تضمن بقاءه الجسدي، أما تلك الملكات والحاجات الإنسانية كالحب، والود، والعقل، والسعادة، والإيمان.. إلخ... فإنها لم تشبع بدرجة كافية. أما الآن، ومع النمو المتزايد للعلوم الحديثة، فقد أخذ تأثير الدين بشكله التقليدي يقل شيئاً فشيئاً ليحل محله العلم الجديد، من هنا فإن الخطر الذي يلوح في الأفق هو أن القيم الروحية التي تأصلت واستقرت في أوروبا من خلال الإطار الإيماني قد أوشكت على الانهيار، وقد عبر الكاتب الروسي (فيدور دوستويفسكي) في روايته "الأخوة كرامازوف" عن عاقبة هذا الخطر بقوله "إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح". والاغتراب كأحد المشاكل الإنسانية التي تواجه الإنسان في المجتمع الحديث يمكن أن يعود في جزء كبير منه إلى نقص هذا الجانب الروحي الذي يتحدث عنه فروم قد سقط في العبادة الصنمية بصوره الحديثة، والعبادة الصنمية كما بينا سابقاً."حسن حماد،1995،133".

و يجب أن نفرق بين نوعين من الإيمان: إيمان عقلاني، وإيمان لا عقلاني، ومن ناحية النوع الأول أي الإيمان العقلاني (Rational faith)، فيشير فروم إلى أن هذا الإيمان تتأصل جذوره في تجربة الإنسان، وفي ثقته بقدرته على التفكير، وفي

الملاحظة، والقدرة على إصدار الحكم، إن الإيمان هو الذي يتأصل في العقيدة المستقلة التي تقوم على الملاحظة وعلى التفكير المنتج للإنسان، ويقوم هذا الإيمان أيضاً على التحرر الكامل من الخضوع لأية معبودات صنمية، يقوم على الثقة بأنفسنا، وعلى القدرة على الإحساس بالهوية وعلى قول "أنا" بطريقة شرعية، أما عن الإيمان اللاعقلاني (Irrational faith) فإنه لا يستند إلى العقل في قبول أمر من الأمور، وإنما يسلم به لأن سلطة من السلطات آمنت به، أو أن أكثرية تؤمن به. ويرى فروم هذا الإيمان بأنه خضوع لشيء ما يقبل كما هو وكأنه حقيقي بصرف النظر عما إذا كان ذلك أم لا، والعنصر الجوهري لكل إيمان لاعقلي هو طابعه السلبي، وقد يكون موضوعه صنماً أو زعيماً، أو أيديولوجية."حسن حماد،134،1995"؛ فالخطر الذي يهدد القيم الروحية للإنسان اليوم ليس هو عبادة الأصنام التقليدية إنما هو عبادة الدولة، والقوة في البلاد التسلطية، وعبادة الآلهة والنجاح في حضارتنا،إننا بحاجة إلى بعث الإيمان، الإيمان العقلي الذي يقوم على حرية الإنسان، ويؤكد كرامته ويساعده على مناهضة الصنمية في كافة صورها. وإذا كان الإنسان المغترب هو بالضرورة متعبد صنمي، لذا فإن قهر الاغتراب لن يتم إلا بالقضاء على الصنمية.

الارتباط التلقائي بالعالم والآخرين: تفترض الحرية الإيجابية مسبقاً "النشاط التلقائي" أو كما يقول فروم: إن الحرية الإيجابية تقوم في النشاط التلقائي للشخصية المتكاملة، ويرى فروم أن النشاط التلقائي يتميز عن الأنشطة الأخرى بأنه نشاط ليس اضطرارياً، أو يقوم به شخص هروباً من عزلته وعجزه، وليس هو أيضاً نشاطاً حراً للنفس ويتضمن –من الناحية السيكولوجية– ما يعنيه الجذر الأثيني للكلمة sporite حرفياً عن الإرادة الحرة للإنسان "حسن حماد،135،1995"، وما يشير إلى هذا النشاط التلقائي باصطلاح آخر هو "التوجه المنتج" Orientation Production ويعبر هذا الاتجاه عن أسلوب للارتباط بكل مجالات الخبرة الإنسانية، إنه يتضمن الاستجابة العقلية والوجدانية والحسية نحو الآخرين ونحو النفس ونحو الأشياء، إن الإنتاجية هي قدرة الإنسان على استخدام قواه وتحقيق الإمكانيات الكامنة فيه، إذا قلنا إنه يجب أن يستخدم قواه فإننا نقصد القول إنه يجب أن يكون حراً وليس تابعا لأحد يتحكم في قوته، وعلى هذا النحو فإن فروم يعالج فكرة النشاط التلقائي، أو المنتج من خلال عدة مستويات تعبر عن هذا النشاط، هي العمل الخلاق، والتفكير والحب المنتجان. وينظر إلى العمل كخلق حيث يصبح الإنسان متحداً مع الطبيعة في خلق الفعل، إنه النشاط الحر الذي يعبر عن ملكات الإنسان، والذي يبحث عن المعنى وراء العرض النفعي من العمل نجده في النشاط التلقائي الذي ندعوه باللعب."حسن حماد،136،1995"، وإذا تحدثنا عن مفهوم

الشعور والفكر المنتجين أو التلقائيين لدى فروم، فيجب أن نبين أولاً أن فروم ينظر إلى الشعور –أو الحب– والفكر كملكة إنسانية واحدة هي الفهم (comprehending)، فالإنسان يتفهم العالم عقلياً ووجدانياً عن طريق الحب والعقل، فقوة عقله تمكنه من أن يخترق السطح ليصل إلى جوهر شيء وقوة حبه تمكنه من أن يكسر الحاجز الذي يفصل بينه وبين شخص آخر وتمكنه من أن يفهمه "حسن حماد،138،1995".

أما عن الجانب الثالث لتحقيق الارتباط التلقائي، وهو جانب الشعور فإن فروم يشير إلى أن الوجود الإنساني يتميز بحقيقة أن الإنسان وحيد، ومنفصل عن العالم ولكن طبيعته لا تتحمل هذا الانفصال، من ثم فهو مرغم على البحث عن ارتباط ووحدة تصله بالعالم وبالآخرين."حسن حماد،139،1995"، ويرى أن الحب الحقيقي لا يجب أن يكون متعلقاً بشخص واحد، إذ أن الحب الذي يعزلني عن الآخرين، ويجعل بيني وبينهم غربة هو حب مزيف "إذا كنت قادراً على قول إني أحبك، فإني أعني القول بأني أحب فيك كل الإنسانية وكل ما هو حي، فإني أحب فيك أيضاً ذاتي" إذ أن حب الإنسان لذاته يختلف تماماً عن معنى الأنانية، فالأنانية هي جشع الاهتمام بالذات الذي ينبع من الحاجة إلى تعويض نقص الحب الأصيل للنفس."حسن حماد،140،1995"، والحب الأصيل أيضاً، هو أيضاً الذي يؤدي إلى المعرفة، معرفة النفس ومعرفة الآخرين، ومعرفة العالم، إنه الطريق إلى كشف نقاب الحقيقة في فعل الحب، في فعل إعطاء النفس، في فعل النفاذ إلى الشخص الآخر أجد نفسي، اكتشف كلينا، اكتشف الإنسان."حسن حماد،141،1995".

والحالة الوحيدة – المؤقتة – لارتباط الشخصية بالعالم في كل روايات الطاهر هي حالة مراد في رواية "الرجل المحطم"، وذلك عندما قبل الرشوة، إذ أحس بتغير نظرته إلى البشر مادام هناك حاجز يبقيه على مسافة منهم، فمنذ أن امتنع عن ركوب الباص، شعر ببعض التحسن. وأصبح أقل نفوراً من الجنس البشري وأقل كراهية للبشر. بل لقد أخذ يشعر أن البشر أصبحوا أكثر قبولاً، وأفضل مما كانوا عليه في السابق، وتحسنت فكرته التي كونها عنهم. فلم يعد يعاني من الاختلاط بهم، ومن روائحهم، وسوء مزاجهم.

قهر الاغتراب: الصحة العقلية وفقاً للمعيار الإنساني –كما يراها فروم– تعتمد على القدرة على الحب والإبداع، والتحرر من الروابط الأولية، والشعور بالهوية الذي يقوم على أساس إدراك المرء لذاته باعتبارها موضوعاً يمثل قواه الخاصة، وكذلك بالاستحواذ على الحقيقة داخل وخارج أنفسنا، أي بتقديم العقل والموضوعية."حسن حماد،1235،1995"، فالتحطيم متأصل في حالة فقدان الفرد للسيطرة وعزلته التي لا

تحتمل، فأنا أستطيع أن أهرب من شعوري بفقدان سيطرتي بالنسبة للعالم الخارجي لذاتي بتحطيمه."السيد الشتا،151،1984"، ويرى (رسو) أننا لا نتعاطف قط مع مصائب الآخرين إلا إذا عرفنا أننا قد نعاني نحن أنفسنا نفس المصائب."محمود رجب، 72،1978".

وكما نلحظ فإن ردة فعل المغترب من وجهة نظر " حسن حماد " تنحصر في الجانب الإيجابي من ردة فعل الشخصيات المغتربة، والتي لم تكن منحى شخصيات الطاهر إلا في حالات قليلة، فردة فعل شخصيات الطاهر في مجملها سلبية، فإما أن تنتحر أو تنسحب من الأطر الاجتماعية أو لا تبالي بما يدور حولها أو تجنّ أو تنتقم ممن كان سببا في اغترابها أو تعيش حالة اغتراب مضاد، ولقد حصرت ردة فعل شخصيات الطاهر بما يأتي:

الانتحار

يعد الانتحار من أسهل الطرق أمام الشخصيات للخروج من الحالة الاغترابية التي تعيشها، إذ ينتحر بعضها ويفكر آخرون بالانتحار كأمنية للخروج من وضعهم الآني، وثالنا على ذلك شخصية مراد في رواية "الرجل المحطم"، الذي استطاع أن يتدارك الأمر بالنظر إليه من زاوية المنطق، يقول: **لقد فكرت بالانتحار. وليس لي أي عذر لكوني لم أنفذ هذه الفكرة. وتفكيري بقتل نفسي هو تأكيد لرغبتي بالعيش بطريقة أخرى، لأني أرى أن الأوضاع والشروط التي أتيحت لي الحياة فيها هي شروط وأوضاع مؤسفة ومحزنة، وتصوري لاحتمال تدمير هذا الجسم، لقد ذكرت سابقاً احتمال إقدامي على الانتحار، ولكني لحسن الحظ لم أنفذ ذلك. فالمنتحر ملعون، رجيم، وعقوبته، ليست جهنم وحسب، بل إعادة وتكرار انتحاره إلى ما لا نهاية. هذا ما يقوله الدين. أتخيل نفسي كمشنوق بعث حياً، أكرر الحركات والأعمال نفسها: أبحث عن حبل متين وعن " اسكملة "، ثم عن كلاب، أجده في مكان ما. وأرى في كل مرة، يداً مختلفة تناولني الحبل. فتارة تكون يد حليمة وتارة يد أمها.و(ح.ح) يجلب لي الاسكملة قائلاً أنها متينة. بينما يدلني المدير على مكان الكلاّب. وكل تلك الأيدي تساعدني على الصعود فوق الاسكملة وعلى وضع الحبل فوق عنقي، ثم في تعليقه بالمسمار. ثم تكون حليمة هي التي توجه ركلة برجلها إلى الاسكملة. واضعة في تلك الركلة كل ما لديها من قوة وعنف. فيشد الحبل على عنقي، وتأتي حليمة لتتأكد من موتي.لكنها، قبل كل شيء، تفك أزرار فتحة بنطالي، وتدس يدها فيها لتتحقق من أن ذكري منتصب، لأن المشنوقين يحدث لهم ذلك، على ما يبدو، عند موتهم. كلا يجب**

أن تكون جهنم أسوأ من ذلك بكثير. **أما الانتحار، فهو هدية لن أقدمها لا إلى زوجتي ولا لأعدائي** "الرجل المحطم،152/151"، وكذلك سليم في رواية "ليلة الغلطة"، والذي راودته رغبة ملحة بإلقاء نفسه من النافذة. كان عذابه يدعو للانتحار.

أما الشخصيات التي أقدمت على الانتحار فتتميز بتعدد أسباب اتخاذها لقرار الانتحار، كعبد ذلك الرسام في رواية "ليلة الغلطة"، والذي انتحر تخلصا من عذاب زينة، ورحيم الساعاتي الذي أدرك أنه التقط جميع آلام الحاكم، وكذلك آلام الرجل الذي يتعرض للتعذيب. لم يعد لديه إلا منفذ واحد لإيقاف الألم: ألا يعود موجوداً، أن يلغي نفسه، حيث شنق نفسه. و كذلك عبد القادر في رواية "تلك العتمة"، والذي لم يحتمل تجريده من الإنسانية في السجن، فبعد أسبوعين من الغياب، وضع في جراب البلاستيك، وجرجر الحراس جثته حتى الباب، لقد استسلم للموت، كان انتحارا، لأنه تقيأ دما، وكذلك ماجد في الرواية نفسها، والذي استطاع أن يشنق نفسه في ذلك المعتقل. ربط كل ملابسه بحيث جعل منها حبلاً لفه حول عنقه وشده بكل ما أوتي من قوة، ثم علق طرف قميصه بكوة التهوية واستلقى على الأرضية ضاغطا برجليه على الباب، ما أدى إلى اختناقه، كان عاريا تماما. جسده محرق. كأن أعقاب سجائر أطفئت في جلده. كان خفيفا، وعيناه جاحظتان محتقنتين، وكذلك "كبيرة" ذات الأربعة عشر ربيعاً في رواية "أعناب مركب العذاب"، والتي كانت الأضعف مقاومة بين الأخوات الثلاث الواتي أعادهن أبوهن إلى الجزائر، ولم تسطع تحمل القيود المفروضة عليها في الجزائر، فقد ماتت بعد أن قطعت شرايينها في الحمام، ولم يكن لها الحق في دفن لائق أصولي، فالديانة تدين المنتحرين على أن يتحملوا جريرة عملهم حتى النهاية. وبما أن "كبيرة" خالفت إرادة الله فإنها دفنت في التراب ليلاً وفي السر، حتى أن عمها لم يقم بالصلاة عليها، كانت "كبيرة" صغيرة جداً وبريئة بحيث لا تملك قوة الخيال. وفجأة فضلت ألا تبقى في هذا العالم. إنها لا تملك الرغبة في أن تكافح وتقاتل. عوملت معاملة حيوانية، ولم تنبس بحرف. وتبدأ فكرة الانتحار تختمر منذ الطفولة منذ أن تبدأ دوافع الاغتراب بالضغط على الشخصيات، ومثالنا على ذلك ما قالته الشخصية المحورية لرواية "حرودة": **عندما كنا أطفالا شربنا بول آبائنا، غثيانهم، بصاقهم المر، ورؤوسنا طافحة ببذور الانتحار(المؤجل دوما)**"حرودة،142"، ولا تقتصر الرغبة بالانتحار عند البشر وحدهم إذ يشترك معهم الحيوان أيضا، كالحمار الذي ألقى بنفسه أمام القطار الذي كان يستقله عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، إذ توقف القطار لساعة وربما لساعتين. نهض جيرانه لينظروا من النافذة. هنالك حمار قد استلقى على الخط الحديدي، وأصبح من المستحيل إزاحته عنه. تطوع بعض المسافرين ونزلوا لمساعدة العاملين في القطار.

لم يتمكن أحد من عمل أي شيء. فالحمار يقاوم وقد بقي مستلقيا بكل ثقله. أحد جيرانه اقترح حلا ناجحا: إدخال كمية مناسبة من الفليفلة السودانية، الحارة جداً، في أست الحيوان. فيقفز الحمار عند ذلك ويركض كالمجنون ولا يتوقف إلا بعد يومين. ورأى جار آخر أن الفكرة رائعة فقال بأنه ذاهب لينقلها إلى المسؤولين عن القطار. وفي تلك اللحظة بالذات. كما لو أن الحمار قد شعر مسبقا بتلك النية " السادية " لتعذيبه، نهض مسرعا وعدل عن الانتحار. فربما سيساعده أحد الرعاة كي يشنق نفسه ذات يوم.

التطرف الديني

تلجأ بعض الشخصيات المهمشة إلى التوجه إلى التطرف الديني كمخرج لها من الحالة الهامشية التي تعيشها، وذلك كما يرى أستاذ مادة الفلسفة لمراد في رواية "الرجل المحطم"، إذ يرى أن المتطرفين الدينيين وليدو الفساد، وهذا يعني أنه كلما ازداد الموطنون فساداً، ازداد الإسلاميون بإيجاد المبررات لوجودهم ولنضالهم، أما من رواية "ليلة الغلطة"، فكارلوس أنموذج للتطرف الديني، إذ كان حلمه في بداية حياته أن يصبح سفيرا، وقد أدى إخفاقه في مهنة التدريس واجتاز مرحلة تعاطى فيها المشروبات وإقامة سهرات العربدة. إلى معاناته من تبكيت ضمير عندما فقد كل شيء وطالبه إخوته وأخواته بكشف حساب. سافر بالنقود القليلة التي بقيت له إلى مكة وعاد مختلفا، تحولت مكتبته شيئاً فشيئاً إلى محكمة تصدر فيها أحكام بالموت ضد فلان من الكتاب أو من السياسيين. من تلك الغرفة خرجت قائمة بأسماء المثقفين العرب الممنوعين من قبل المسلمين المتشددين والذين تم تعيينهم ليموتوا، واستمر الحاج عمر يزور كارلوس بتحريضه من أعداء الفضيلة وأعداء الدين الحبيب، ويمده بقوائم الناس الذين يجب قتلهم، والتي تضم شاعرا، فكما جاء في كتابنا المقدس " الشعراء يتبعهم الغاوون "، فالشاعر في نظره خائن اللغة وخائن الدين، ليصبح الدين هوى للذين جردوا من ملكيتهم، وكذلك "نور الدين" ابن عم ناديا في رواية "أعناب مركب العذاب"، والذي لم ينجح في المدرسة لمعاشرته عصابة من الحشاشين، ثم ضمته جماعة منافسة إليها من أصحاب اللحى، الذين لا يدخنون ولا يسرقون بل يبذلون جهودهم لنشر الإسلام في البلدة، فأرسل لحيته وترك المدرسة الثانوية وأراد أن يفرض على ذويه طريقة جديدة للحياة فأجبر أمه وأخواته الثلاث على الحجاب وإقامة الصلوات الخمس اليومية جماعة، لم يتبع أي واحد من عائلته المبادئ التي نادى بها. وحده هو الذي طبق حرفياً ما تمليه عليه جماعة الملتحين. ولم يكن ثمة مجال لمناقشته لأنه هو على تمام اليقين، وحين أتى الطبيب الذي استدعى بإلحاح لفحصه رفضه باسم القرآن واعتبره كافراً وعدواً للإسلام.

لقد أضاع نور الدين رشده. استسلم لنومه ويداه معقودتان على الكتاب المقدس، وكذلك أصدقاء ناديا أيضا "علي" و"يحيى" اللذان أصبحا من الجماعة الإسلامية، و اللذان حاولا ممارسة الضغوطات عليها، ومعاتبتها على رحيل الحاج إبراهيم الذي رحلت عائلته كلها ولم يعد لديهم خبر من الحاج إبراهيم الذي كان يدفع لهم اشتراكاته الشهرية بانتظام.

ويكثف الطاهر بشاعة التطرف وإلغائه للإنسانية في مشهد أخوات "زهرة" اللواتي انتقمن منها باسم الدين، إذ انفتح باب السجن، وكما في المسرح رأت خمس نساء يدخلن واحدة تلو الأخرى، لابسات بنفس الطريقة: جلابة رمادية، وشاحاً أبيض يخفي الشعر ابتداء من الحاجبين، اليدين في قفازين، والوجه شاحب لا أثر فيه لأي تبرج. كن جميعاً نميمات، وينبعث منهن الضيق. لقد فهمت "زهرة" من كن أمامها: طائفة من الأخوات المسلمات، المتعصبات الشرسات. وقد شرعن يطفن حولها. حملقت فيهن فتعرفت على أخواتها. وقلن لها: **لقد أوهمتنا بأنك تمثال، نصب يشع نورا، ويرد الشرف والفخر للدار، بينما لم تكوني غير ثقب مغطى بجسد نحيف، ثقب مماثل لثقبي وثقوب أخواتك الست السابقات، لكنك سددت ثقبك بالشمع وخدعتنا، أهنتنا، وكنت تمرين متعالية و متعجرفة. آه لو كان بإمكاننا، لكنا أذللناك، أنت الصغرى والأخيرة... لكنا بكل بساطة ذبحناك. لكن الله يدبر الأمور جيدا. عندما يضل أحدهم سبيله، يعيده إليه راكعا، فوق صفيحة من الحديد الساخن بالنار. حالياً، ينبغي لكل شيء أن يعود إلى نصابه. لن تخرجي سالمة، ستدفعين الثمن.بدون شفقة.وبدون تأجيل. وعليه، ينبغي أن تدفعي الثمن. تذكري، لست سوى ثقب محاط بساقين نحيفتين. وهذا الثقب، سنسده لك نهائياً. سنجري لك ختاناً صغيراً، لن أتظاهر بذلك، سيكون حقيقياً، لن تكون هناك إصبع مقطوعة، كلا، سنقطع لك الشيء الصغير الناتئ، وبإبرة وخيط سنكمم هذا الثقب. سنخلصك من هذا العضو الذي أخفيته. ستصير الحياة أكثر بساطة. لا شهوة. ولا متعة. ستصيرين شيئاً، خضرة يسيل لعابها حتى الموت. يمكنك الشروع في صلاتك. يمكنك الصراخ. فلن يسمعك أحد. منذ خيانتك، اكتشفنا فضائل ديننا الحنيف. وصار العدل هوانا الأعظم. والحقيقة مثلنا وضالتنا. والإسلام دليلنا. نعيد للحياة ما يرجع إليها. ثم نفضل التصرف في نطاق المحبة والكتمان العائلي. والآن، باسم الله الرحمن الرحيم، المنصف القدير، نفتح الحقيبة الصغيرة، وجعلتني أوقع على ورقة أعترف بها بأنني شوهت نفسي. كان المرهم مقابل التوقيع. عندئذ علمت بأنه تمت رشوة الجميع من طرف أخواتي. وقد خفف المرهم من حدة الألم.**"ليلة القدر، 126/125".

يعد "مرسو" بطل رواية "الغريب" لألبير كامي (1940) الشخصية العالمية التي تجسد اللامبالاة، إذ فقد إيمانه بالقيم التقليدية وأبدى نوعاً من اللامبالاة تجاه حياته، وتشاركه كثير من شخصيات الطاهر لامبالاته، فعائشة في رواية "محاالمعتوه"، كانت هي أيضا تولي الزمان ظهرها، وكذلك "زهرة" التي تقول: **بين الجدران الرمادية لم يكن بمقدوري سوى أن أجتر هذه الأزمة المملة. لقد فقدت نظرتي انسجامها. فصارت تقع حيثما اتفق. كانت قد غدت لا مبالية. وأحسست أحيانا باللاجدوى. وهو ما كان يجعلني بعد ذلك أستشيط غضبا. لقد ألفيتني مرة أخرى في المكان اللعين الذي دفن فيه أبي. وصرت شبحاً شريراً. فأخرجته من قبره ووطأته بقدمي. كنت مجنونة وعندما كنت أفكر في الحرية، كانت حالتي تسوء، ويتصبب عرقي** " ليلة القدر،139"، وكذلك عبد القادر في رواية "الكاتب العمومي"، والذي استطاع أن ينمى اللامبالاة ويعتمد عليها ليس بالنسبة للآخرين بل لنفسه هو، فالوحدة – العزلة الجسدية – كانت ترعبه، فهو لامبالي أو بالأحرى أصم لكل ما يمكن أن يحدث خارج غرفته. ويشعر أنه مرتاح في هذا الغياب الذي يصبح فيه جسمه خفيفا شيئا فشيئا. ويحس بأنه حر، ويشعر أنه متفق ومنسجم تماما مع حالة الغياب الحاد التي يصبو إليها منذ الطفولة. ويرى أنه حيوان يسير وجسمه منحن نحو الأرض. لا يراه أو يسمعه أحد، وعندما عاد إلى ذاته بعد العفو، في آخر الرواية اكتشف السخرية، جمال الحياة وبهجة الحب. فالكائن المريض لا ينبغي أن يكون حزينا. يمكن أن يكون يائسا بل ولا مباليا، وكذلك الطفلة الصغيرة ذات الشعر الطويل الأسود، والعينين الرماديتين والابتسامة المبهمة في رواية "صلاة الغائب"، والتي كانت تدعى " نجمة " والتي كانت تتجول في المدينة، غير آبهة فيما يبدو بما يجري حولها.، وكانت فتاة غريبة لا يعرفها أحد، يبدو أن عمرها لا يكاد يتجاوز ثماني سنوات، أما السجناء في رواية "تلك العتمة، فهم النموذج الأكثر تعبيرا عن حالة اللامبالاة والانسحاب من الوجود، فالسجين رقم 12 كان أول من فقد عقله، وسرعان ما أصبح لا مباليا، وتعلم السجين رقم سبعة أن يتخلى عن جسده. فالجسد هو ذاك المرئي. كان السجانون يرونه، ويستطيعون لمسه وصليه بنصل محمى بالنار. بإمكانهم تعذيبه وتجويعه وتعريضه للعقارب، للبرد المجمد، غير أنه كان حريصاً على أن يبقى ذهنه بمنأى عنهم. كانت قوته الوحيدة. يجابه ضراوة الجلادين بانزوائه، بعدم اكتراثه، بانعدام إحساسه، وأخذ ينشر حالته النفسية بين السجناء و يقرأ لهم (الأب غوريو) متبوعاً بـــ(البؤساء)، فـــ(الغريب) لألبير كامو، ومن المقتطفات التي كان يقرأها من رواية " الغريب لألبير كامو: **اليوم ماتت أمي، أو ربما أمس، لست أدري.**

تلقيت برقية من المأوى: الوالدة توفيت. الدفن غداً. أحر التعازي، لكن هذا لا يعني شيئاً "تلك العتمة،134"، لتتكون لديه فلسفته الخاصة حيال اللامبالاة، إذ يرى أن اللامبالاة ليست غياب المشاعر، بل رفضها.

الانسحاب والانكفاء عن المجتمع

تعتقد بعض الشخصيات أن فناءها يكمن في نموها وتطورها، لذا نلمحها تقاتل لتندس في نفسها، شخصيات تعطي العالم ظهرها ليظهر عطبها الداخلي؛ لأن المواجهة عند هذه الشخصيات تعني الفناء، فالجمود والانسحاب هما وسيلة البقاء الآمن للشخصيات، لذا ترى "زينة" في رواية "ليلة الغلطة" أن الطفل الوحيد هو الطفل الغريب الذي اخترع لنفسه عالما لم يعد يحتاج فيه للآخرين، وأن تكون غريبا، هو أن تقيم مسافة بينك وبين الآخرين، فلقد كانت مسألة جعل الناس يتقبلونها صعبة جدا، ولم تكن الوحدة تزعج "سليم"، لقد سعى إليها، فلقد كان كرهه للبشر ينقذه، وكذلك السجين رقم سبعة في رواية "تلك العتمة"، والذي لا يقيم صلات لا بالكائنات ولا بالأشياء. وينأى عن كل شيء، عن ذات نفسه وعن الآخرين الذين يجهلون الأهوال التي كابدها، وكذلك ناديا في رواية "أعناب مركب العذاب"، والتي لا يهمها أن تبقى وحيدة، ويرى رشيد أنها ليست غلطته إذا كان تافهاً وغير محبوب. فهو كذلك لا يحب أحداً، ويرى مراد في رواية "الرجل المحطم" أن العزلة التي يختارها أحدنا بمحض إرادته هي مطهر حاد للأنانية، وملجأ لأولئك الذين لا يشعرون بأنهم معنيون بذلك التحرك الهائج، الذي يخلط بعضنا بينه وبين الحياة، في بعض الأحيان، عزلة مختارة، وانزواء لتجنب سقوط عنيف وتحاشي المزيد من المعاناة والألم. أما في رواية "طفل الرمال" فلقد كان النور يجرد أحمد من ثيابه، وكان الضجيج يشوشه. ومنذ اعتزاله في هذه الغرفة العالية، المجاورة للسطح، لم يعد يطيق العالم الخارجي الذي صارت صلته به تقتصر على مرة واحدة في اليوم يفتح خلالها الباب لمليكة ويرى أن العزلة هي مسكنه الوحيد وملاذه ومرآته ومحجة أحلامه، فهو منقطع بإرادته عن بقية العالم. طرد نفسه بنفسه من العائلة ومن المجتمع ومن هذا الجسد الذي سكنه طويلاً، تعلّم فصل حياته عن تلك الأمكنة والأشياء التي تتفتت بمجرد لمسها، رحل بعد أن طرد نفسه من ماضيه بنفسه، لم يعد بمقدوره تحمل حياة تملأه بالخزي في كل الأحوال، لا يعرف حتى من يكون، كان يتكلم عن الاختفاء، عن الغوص في الرمال، وتشاركه الشعور بالعزلة زوجته فطومة، تلك التي زهدت في الحياة منذ وقت طويل، وكانت تتوجه بيقين نحو الاختفاء، نحو الانطفاء البطيء، والتي كانت تكره النور. كانت تحسن أنها أكثر حرية في العتمة، وكذلك السيدة

"كوتو" في رواية "أعناب مركب العذاب"، والتي ما لبثت شيئاً فشيئاً أن أصابها الجنون وفي أحد الأيام علم جيرانها أنها ماتت من نزلة صدرية، إلا أن الناس كلهم كانوا يعرفون أنها ماتت من الوحدة والعزلة.

الثورة والانتقام

يصل الفرد المغترب إلى مرحلة متقدمة في اغترابه لا يحتمل فيها القيم المفروضة عليه، فيخترق المقدس الاجتماعي والسياسي محاولاً إيجاد قيم بديلة، والبحث عن قيم تقابل قيم القمع والقهر في المجتمع الأبوي السلطوي، أو الانتقام بعنف من أولاء الذين تسببوا لها بحالة الاغتراب مصحوبة بالفوضى والرغبة بالانتقام، كمحا الذي كتب الطبيب النفساني في أسفل ملف تشخيصه (متماد في فورته الهذيانية، عدواني، اضطراب واضح في الشخصية. فقدان الشعور بالهوية)، ويعد محا من أكثر الشخصيات الثائرة في روايات الطاهر، والمحرضة، إذ كان يتبنى مقولة (من ضاق به قبره فليعتل سطحه)، كان محا مسكوناً، سكن نفسه ذلك الصوت الذي كان خارجاً من تحت الأرض. ومشى طويلاً. خاطب السماء. صرخ. ترى ما العمل مع هذا الغضب ؟، وينتصب "محا" أمام مدخل البنك ويخرج مزماراً يعزف عليه لحنا صغيرا فيه نشاز كثير، وعندما يتجمهر حوله الناس يجتنب من جيبه أوراقاً نقدية ويشرع في تمزيقها الواحدة تلو الأخرى، في انتظام ودقة، حتى تصير إلى آلاف من القطع الصغيرة من الورق، ثم تأخذ الثورة طابع الخروج من الصمت والكلام، مجرد الكلام، كخروج الأم عن صمتها في رواية حرودة، فالأهم في هذا النص ليس ما تقوله الأم، بل أنها تكلمت، فالكلام، داخل مجتمع يأباه على المرأة، هو موقف في حد ذاته، هذا يعني بياناً سياسياً، احتجاجاً حقيقياً ضد الثابت. إن الصمت يعتبر موقفاً في سياق يكون فيه الكلام ممارسة عادية. لكن الصمت يفقد خصوصيته ودلالته في سياق آخر حيث ينتفي حق الكلام، الصمت يلتحم بالديكور، يندرج في طبيعة الأشياء. إن لكل مجتمع مرآة تنعكس عليها الإشارات المباحة. وما عدا هذه الإشارات، فمحكوم عليه بالصمت. وفي مجتمعنا بالذات، فإن مجموع هذه الإشارات يشكل كتاباً. وفي ردة فعل المرأة وخروجها عن صمتها كذلك في رواية "ليلة القدر"، فعندما أرادت أن تروي حكايتها قام أحدهم وقال: أليس لك أب أو أخ أو زوج لكي يمنعك من الإزعاج ؟، فردت عليه: ترى هل تكون أنت هو هذا الأخ الكبير الذي لم يكن لي، أو الزوج الذي دمرته العاطفة إلى حد نسيان جسده المرتعش بين سيقان إحدى الساقطات ؟ هل تكون ذلك الرجل الذي يراكم الصور المحرمة ليخرجها في الوحدة الباردة ويدعكها بخشونة تحت جسده ؟ آه قد تكون الأب

المفقود، المختطف بالحمى والعار، بهذا الشعور باللعنة الذي نفاك في رمال الجنوب، ونلمسه عبر الفعل أيضا في ثورة زهرة على عمها، الذي أفرغت المشط كله في بطنه، أما ثورة "محمد المختار" في رواية "صلاة الغائب"، فكانت ثورة من نوع آخر، إذ ثارعلى جسده وذلك بتخليه عنه، تقبّل الموت بانسحاب. فحتى جسمه المجرور على التراب المبلل لم يترك قطعاً أي أثر، ومع ذلك فقد تعمد الرحيل متلبساً بالعصيان، فكان ذلك أول عمل له كإنسان حر، إنه يعرف الآن أنه ابتعد عن الموت وإن احتفظت مخيلته بطعمه وربما بشيء من الحنين، لقد كان جسمه طول حياته يعاني من صحة جيدة، كان جسما سليما أبيض بضا كليلا ليس فيه أي خدش. أما الآن فإنه أصبح قادراً على التمرد والتألم وعلى الوجود خارج دائرة السلامة، وتعزو "زينة" قدرتها على الاستمرار في الحياة إلى الحرية التي يتمتع بها جسدها، إذ تقول: **كنت متمردة ولم يكن جسدي يحجب أوراقه الرابحة ولا رغباته.**"ليلة الغلطة،40"، ولم يحتمل جسد زينة الحالة الاغترابية التي تعيشها منذ ولادتها، لتتشضى إلى أربع شخصيات هن: (بتول، هدى، كنزا، زينب) وتخلق لكل واحدة منهن عالما اغترابيا، يكون الرجل هو المسؤول عنه، لتبدأ كل واحدة منهن بعد ذلك بالانتقام من الرجال، لتقع أعينهن على خمسة رجال، هم: (عبد، بشار، بلال، كارلوس، سليم)، فقد تزوجت بتول حميدو المهرب، الذي طلقها لأنها زنجية وعشق امرأة أبيه الشابة، كنزا البيضاء تزوجت قدّور، الذي تركها ليلة الزفاف ليصيد، ثم أحضر عشيقه وجعله يمتطيها، زينب السمراء التي عاشت مهملة مع عمتها التي تزوجت خمس مرات، هدى ذات البشرة العسلية والتي تعرضت للاغتصاب من شيخ لوطي، ففي العشرين من عمر بتول غادرت فاس إلى طنجة و هناك في مصنع النسيج تعرفت إلى كنزا وزينة وهدى وقررن الانتقام من أحد الرجال وهو "بشار"، فكرت "هدى" في تلك اللحظة بالتحديد بجميع الفتيات اللواتي لوثهن ولم يبلغن العشرين عاماً، المخدوعات، المغتصبات من رجال أفلتوا من كل عقاب. كادت تلقي بعلبة في وجهه وتزعق مطلقة غضبها الشديد وقرفها. إلا أنها تمالكت نفسها واستأنفت مهمة الإغواء إلى مغارات "هرقل". هناك كانت زينة والنساء الأخريات ينتظرن ضحيتهن، ولم تكن المغارة مضاءة إلا بالشموع، ليتوجه "بشار" بعد الانتقام الجماعي إلى المقهى، والغريب في الأمر أن أحدا لم يعرفه؛ لأن زينة طردته من القصة، خرج من المقهى دامع العينين، شاعرا بأنه قد أفرغ، وحول إلى غريب عن نفسه وعن الآخرين، أما زينب فقد تكفلت بكارلوس وأوهمته أنه سيصبح سفيرا في إسبانيا، وجعلته يطلق زوجته الثانية، تقول زينب: **إذا كانت لديك أكثر من زوجة فلا يمكنك أن تمثل بلادنا في الخارج. هل تتخيل ما الذي ستقوله الصحافة عندما تعلم بالأمر؟ ستقرر السفارة حرمانك.سوف**

يكون عليك إذن أن تختار بين زوجتيك. ويفضل اختيار الأولى، والدة أطفالك، إذا كنت متمسكا بهذا المنصب، ليجيبها كارلوس: أنا متمسك به بالطبع. اعتبري أن الأمر قد تم. سوف تطلق الزوجة الثانية. لا توجد مشكلة "ليلة الغلطة، 179"، وتكفلت كنزا ببلال، الذي أصبح أداة في يدها، يقول بلال: علي أن أسيطر على نفسي. كيف الوصول إلى ذلك في الوقت الذي لم أكن أقرر فيه شيئاً ؟ كنت شيئها. ولن تلبث تتمة علاقتنا أن تجلو هذه الحالة، وبالأخص أن تقويها. شيئاً فشيئاً فقدت استقلاليتي وأصبحت كائناً خاضعاً لرغبة هذه المرأة، هذه المرأة لا تعطيني شيئاً، إنها تأخذ مني أحاسيس، تأخذ مني متعتي، إنها لا تشاركني أي شيء، كانت تراقبني بعين خبيرة وليس بعين شريكة، كأنها تجري تجارباً "ليلة الغلطة، 150"، تلك هي قصته. فإن فقد كل شيء فقد بقي له شيء واحد على الأقل: القدرة على أن يكون واضحاً بالقدر الكافي لكي ينجز جرداً بخسائره. لكنه يعلم أن حياته أصبحت مسطحة، وأنه ليس هناك شيء آخر يمكن عمله خارج هذا المقهى البائس الذي يصارع فيه نفسه لكي يهزم الزمن، "سليم" هو الوحيد الذي نجا من انتقام الفتيات، إذ اعترف بضعفه أمام المرأة وفشله في التعامل معها.

وتعد ناديا في رواية "أعناب مركب العذاب"، والمولودة في فرنسا النموذج للشخصية المتمردة على أبناء بلدها وأبناء فرنسا في آن واحد، أصبحت جزائرية مع أرض جزائرية مازالت ملتصقة بأخمص قدميها، المتمردة التي ترفض الإذعان، والتي رشحت نفسها للمجلس التشريعي الفرنسي، فجيل النسيان ربما أراد الخروج من الظل، وقد تتأخر ثورة الشخصية المغتربة إلى مرحلة ما بعد موتها، المرحلة التي تستطيع من خلالها الرؤية بوضوح، لتنتقم من راويها – مبدعها – لأسباب تتعلق بغايته من وجودها، وظلمه لها، كما انتقمت الشخصيات من الراوي في رواية "طفل الرمال"، فلقد كانت الشخصيات التي اعتقد الراوي بأنه ابتكرها تظهر في طريقه، وتناديه لتحاسبه. كانت بعض الأصابع تشير إليه بشكل جماعي وتتهمه بالخيانة. هكذا حبسنه والد أحمد في بناية عتيقة وطلب منه أن يعود إلى الساحة ليروي القصة بطريقة أخرى، وقد تمتد الثورة لتشمل المدن، كالدار البيضاء في رواية "صلاة الغائب"، والتي من الممكن أن تكون بكماء لكنها ليست صماء، فهي تختزن الحماس والعنف والغضب والثورة.

الجنون و الصرع

تتمتع بعض الشخصيات المغتربة بمحدودية قدرتها على تحمل حالة الاغتراب، لتصيبها حالة من الجنون، كأم زهرة في رواية "ليلة القدر"، والتي تردت في الجنون، إذ

لكثرة ما تصنعت نوبات العته التي كانت تمزق فيها أغراض زوجها، أصيبت بالجنون، إذ كانت محلولة الشعر، ممزقة الفستان، تنتحب، تجري مثل طفلة في فناء الدار، تقبل الأرض والجدران، تضحك، تبكي وتتوجه إلى الباب للخروج على أربع مثل حيوان غير مرغوب فيه، وكذلك بلال في رواية "ليلة الغلطة"، والذي يقول: **أعرف أنهم سيقولون عني: المسكين، لقد فقد عقله، وأنا سأفكر عنهم: إنهم على حق، ولكن ما لا يعرفونه هو أن المجنون هو من فقد كل شيء إلا عقله**، وكارلوس الذي خرج في أحد الأيام ببزة عسكرية وقبعة الرسميات، وعصا الماريشال تحت إبطه، اجتاز شارع باستور بخطى موزونة. راح الناس يتوقفون ليروه، كان التعرف عليه غير ممكن. حين وصل إلى السوق الكبير، جلس على شرفة المقهى وطلب قدحا من الفول المهروس. وسخ نفسه بالبقع وهو يأكل، ولم يمسحها. هرع الأطفال واحتفلوا به: إهانات، كلمات بذيئة، رفسات، رشقات بالبندورة. حين تدخلت الشرطة، كان كارلوس طريح الأرض، وجهه في الوحل، فاقدا الوعي، عيناه نصف مغمضتين وابتسامة خفيفة فوق شفتيه كما لو أنه كان يحلم. حملته سيارة الإسعاف مباشرة إلى مستشفى بني مقادة النفسي، وتكتمل لوحة الجنون عند عودة سليم إلى المقهى، إذ يجد أصدقاءه في حالة اغتراب تام إلى حدّ فقدانهم عقولهم بسبب انتقام الفتيات منهم، فلقد أصبح بشار يزعم أن فرانز كافكا حج إلى مكة تحت اسم مستعار وأنه عزز كرهه للناس أثناء تلك الرحلة، وأن شكسبير عربي، وأن كريستوف كولومبوس مسلم، وأن الأرض ليست كروية، وعاد عبد لمزاولة الرسم، كان يرسم دائما حصانا أعور مجنحا. حتى أنه عثر على هاوي مجموعات يشتري منه جميع لوحاته. وبذلك المال اشترى حصانا، عور له عينه وحاول أن يلصق له جناحين آليين. قدمت الجمعية البريطانية لحماية الحيوان في طنجة شكوى، ولكن القضية لم تسفر عن نتيجة، بقي بلال مهووسا بالوقت وبالأشياء التي كان يخسرها، صار يحدد الوقت بالدقائق والثواني وفي أية لحظة من النهار ومن الليل، يقول: **لقد ضيعنا للتو 9 ساعات و 33 دقيقة و 45 ثانية** "ليلة الغلطة، 244"، و في رواية "تلك العتمة"، كان السجين رقم 12، أول من فقد عقله، وأصيب لعربي بالجنون أيضا، وكذلك ماجد الذي فقد عقله بسبب سيجارة.

ويعد (الصرع) مرضا سيكلوجيا، نتاج خلل سيكلوجي معين وقد يكون مرتبطاً بالعضوية، وهو خاضع لشكل العضوية المرضية وتحركها، فلقد عانت معظم الشخصيات المحورية في روايات الطاهر من (لشقيقة)، كالسندباد في رواية "صلاة الغائب"، والذي كان يعاني من صداع برأسه، وكان الوجع من الشدة بحيث يجعله يتحول إلى شخص آخر يتألم لكنه يعيش ويتقبل شحنة الحياة وحركة الزمان، وكذلك

حيث بقي أربعة أشهر، ليفقد أحمد ذاكرته ويتوصل إلى نسيان كل شيء، كل الكتب، وكل الناس. ومنذ ذلك الوقت خلق لنفسه ذاكرة جديدة وصار يروي لمن يقبل الإنصات إليه رحلاته العجيبة عبر البحار. "مات أبوه " وبعد أن فرّ من " سيدي فرج " أخذ يتسكع في " فاس الجديد"، وصار حمالاً ثم حارس سيارات في المدينة الجديدة يعيش عيشة التسكع، ساذج الفكر، لا يغتسل أبداً وينام في رواق بمبغى مولاي عبد الله، وكذلك المرأة التي جلست بجانب يامنة في الحافلة، فبعد أن عادت إلى موطنها من فرنسا للتخلص من حالة اغترابها المكاني، نجدها تدخل حالة اغتراب جديدة في موطنها المغرب والذي كان من المفروض أن يزيل حالة اغترابها، إذ تقول: **كان وجودي بلا اسم يسعدني إسعادا لطيفاً لكن شعوري بأني بلا وطن، بلا جذور يؤلمني دائماً، فعندما بلغت سن العاشرة أرسلني والدي إلى عمتي بطنجة، كنت فرحة بمغادرة فرنسا والتخلص أيضاً من أبي الذي كان يضربنا دائماً، وكانت البنات يسمينني الأجنبية** "صلاة الغائب،153"، ويشاركها حالة الاغتراب المضاد "المكاني"، الروائي الذي عاد إلى موطنه بعد خمس سنوات قضاها في نابولي ليجد زوجه قد تزوجت من البقال وقد شطب اسمه من الجامعة، يقول بعد عودته إلى المغرب: **عندما غادرت المقهى واجهت وجها لوجه بسائح إيطالي مرح ومبتسم. نظر أحدنا إلى الآخر وشعرت أنني أرى فيه صورتي الشخصية في المرآة. ابتسمت وابتسم. ضحكت وضحك. كانت في يده خريطة مطوية عن الجنوب المغربي. سألني بالإيطالية كيف يذهب إلى "الكثيب" وأجبته بأنني لا أعرف شيئاً عن ذلك. حياني وهو يتظاهر برفع قبعته ومضى. كنت واثقا أن هذا الرجل هو قريني ومع ذلك فهو مرح حر ذو نزوات خفيف وسعيد بحسب ما يبدو، بالاختصار هو ما لم أكنه، ولكنني واثق من أنه أنا.**"نُزل المساكين،245".

الخاتمة

وفي خاتمة هذا البحث يمكن القول إن ما يلفت النظر في روايات الطاهر هو أننا عندما نصل إلى نهايتها نكون قد ولجنا إلى داخل عقليات شخصيات عدّة، وهذا ما لا نستطيع عمله في حياتنا اليومية كما يقول "ليون آيدل" حيث نعيش سجناء وعي واحد فقط، وهو وعينا

يلتقي الباحث في روايات الطاهر بعالم زاخر بالشخصيات المتعددة والمتنوعة، والتي يجمعها الألم والمعاناة، إذ يتبين للدارس أن ما يدور في العالم الداخلي للشخصية من أفكار وأحلام وعواطف وصراع مرتبط بما يدور خارجها ومنعكس عنه، وليس متناقضاً معه. وقد يكون نضج الكاتب من أسباب اللجوء إلى هذا الأسلوب، إذ أدرك

ضرورة الاهتمام بالعالم النفسي للشخصية، وأن العالمين الداخلي والخارجي يتفاعلان معاً ويؤثر كل منهما في الآخر.

وتنوعت دوافع اغتراب الشخصيات بتنوع تجاربها الذاتية، إذ استغرقت بعض الشخصيات في ذاتها، وهرب بعضها الآخر من ذاتها؛ لاعتقادها أن ذاتها أحد أهم عوامل اغترابها، وبالمقابل بحثت بعض الشخصيات عن ذاتها محاولة العودة إلى إنسانيتها المفقودة، وتبرز أيضا ظاهرة الاغتراب الجسدي للشخصيات ذات الملامح المغتربة والمسافة التي تفصلها عن جسدها، ومن الملامح البارزة في حياة شخصيات الطاهر، حالة الاغتراب الجنسي االتي تعيشها، وذلك من خلال الطقوس الجنسية الاغترابية التي تمارسها أو الشذود الجنسي الذي تعددت أسبابه ودوافعه.

أما بما يخص المجتمع، فتعيش شخصيات الطاهر حالة من الاغتراب الاجتماعي، كاغترابها عن العائلة و الأقارب والمجتمع وقيمه واغتراب النموذج القيادي لديها، أما فيما يخص المرأة في روايات الطاهر، فنلمحها تعيش حالة من الاغتراب بسبب القيم الدينية والاجتماعية المسببة لاغترابها، ومن ثم الرجل كمسبب رئيس لاغترابها من خلال أبيها أو زوجها أو أخيها.

وتشكل الشخصيات الفقيرة والمعدمة والمهمشة معظم شخصيات الطاهر، إذ تعاني من حالة اغتراب اقتصادي، ومن الناحية الاخرى نلمح الشخصيات الغنية تعاني من حالة اغتراب استهلاكي.

وتعيش شخصيات الطاهر اغترابا دينيا؛ لشعورها بانعدام الأمن والنصرة الإلهية، وتعيش أيضا اغترابا وجوديا يبدأ ساعة ولادتها ويستمر إلى مرحلة ما بعد موتها، وتعيش أيضا ظاهرة فقدان الذات إن زج بها في وسط الجماهير.

أما فيما يخص الاغتراب والتشكيل الروائي، فتعيش الشخصيات اغترابا مكانيا، حيث تغترب الشخصيات عن المدينة التي ترمز إلى مركز الحضارة الحديثة، بما في ذلك مفردات المكان (المنزل، المقبرة، السجن، النزل، المسجد، السوق، المقهى)، إذ نبدأ الشخصية بالهروب إلى الطبيعة أو (المكان الحلم) أو الاغتراب خارج الوطن، و يعيش شخصيات الطاهر حالة اغتراب والزمن المعاش، إذ تصارعه بعض منها، وتقع بعضها الآخر فريسة له، ويهرب بعض منها إلى الحلم للخلاص من شيطرة الزمن عليها.

وينعكس اغتراب الشخصيات على لغتها، إذ نلمس اغترابا لغويا لديها، من خلال (اللغة العارية أو المكشوفة، لغة القرف والتقزز، لغة التشاؤم والتطير، لغة الهزء والتهكم، لغة الحزن والتعلل والانهزام، لغة السؤال، لغة الهذيان، لغة المفارقة،

المنولوج).

أما عند حديثنا حول تقنية الاغتراب الفنية، فلقد استخدم الطاهر تقنية اللون التي وظفت توظيفا ناجحا من خلال (السواد، والبياض)، ومن ثمة اغترابية الرواة وتعددهم في روايات الطاهر والشخصية الضبابية والمعادل الموضوعي.

ولقد تنوعت ردة فعل الشخصية المغتربة (الوعي بالاغتراب، الارتباط التلقائي بالعالم، الانتحار، اللامبالاة، الانسحاب، الاغتراب المضاد، التطرف الديني، الجنون و الصرع، الثورة والتمرد و الانتقام).

المراجع

أ . المراجع العربية

بن جلون، طاهر، طفل الرمال(1992)ط1، ترجمة محمد الشركي، دار توبقال

بن جلون، طاهر، حرودة (1982)ط1، ترجمة رشيد بنحدو، دار ابن رشد، المغرب

بن جلون، طاهر، محا المعتوه، محا الحكيم(1982) ترجمة صالح الفرمادي، دار سراس، تونس

بن جلون، طاهر، ليلة القدر(2000) ط5، ترجمة محمد الشركي، دار توبقال ، الدار البيضاء.

بن جلون، طاهر، أعناب مركب العذاب(2000)ط1، ترجمة يوسف شلبي، دار ورد،الشام.

بن جلون، طاهر، ليلة الغلطة(1998)ط1، ترجمة روز مخلوف، دار ورد، الشام.

بن جلون، طاهر، نزل المساكين(2000) ط1، ترجمة يوسف شلب الشام، دار ورد، الشام.

بن جلون، طاهر، تلك العتمة الباهرة(2002) ط1، ترجمة بسام حجّار، دار الساقي، بيروت لبنان.

بن جلون، طاهر، الكاتب العمومي(1998) ط1، ترجمة علي باشا، دار ورد، الشام.

بن جلون، طاهر، الرجل المحطم(1998) ط1، ترجمة علي باشا، دار ورد، الشام.

بن جلون، طاهر، يوم صامت في طنجة(1993)ترجمة شفيق صالح، مكتبة مدبولي، القاهرة .

بن جلون، طاهر، صلاة الغائب(1997) ط1،ترجمة علي باشا، ورد للطباعة والنشر، دمشق

آيدل، ليون (1955) **القصة السيكولوجية**، ترجمة محمود السمرة ، المكتبة الأهلية ، بيروت .

إبراهيم ، زكريا (1979) **دراسات في الفلسفة المعاصرة**، ج1، ط1، مكتبة مصر .

أبو سنة، منى، ابريل(1979)**الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برخت**، عالم الفكر المجلد العاشر، العدد الأول .

أبو منصور، فؤاد(1982) **بروست وإيقاع الزمن في المكتبة الأدبية المعاصرة**، الفكر العربي المعاصر، عدد 20، 21، 22، مركز الإنماء القومي، بيروت.

أسعد، سامية(1976) **في الأدب الفرنسي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتب.

الألوسي، حسام الدين، سبتمبر(1977) **الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم**، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت.

ابن منظور(630-711هـ) **لسان العرب**، ج 2، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

بدر،عبد المحسن طه(1978) **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

بدوي، عبد الرحمن(1983)**دراسات في الفلسفة الوجودية**، ط3، دار الثقافة، بيروت.

بشير، آمال(1989)**الاغتراب وعلاقته بمفهوم الذات عند طلبة وطالبات الدراسات العليا بكليات التربية** ج. م. ع، كلية التربية، جامعة عين شمس.

بن جلون،الطاهر(1992) **لقاء حول تجربته الأدبية**، مكتبة شومان، عمان .

البوريمي، محمد منيف(1984)**الفضاء الروائي في "الغربة"** إشراف إدريس الناقوري، الدار البيضاء .

جبرا، إبراهيم جبرا (د.ت) **الفن والحلم والفعل**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

جوليفيه، ريجيس (1988) **المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر**، ط1، ترجمة فواد كامل، دار الأدب، بيروت.
حجازي، مصطفى(1992) **التخلف الاجتماعي "مدخل إلى سيوكلوجية الإنسان المقهور**، ط6، معهد الإنماء العربي، بيروت .
حسين، سليمان(1999) **مضمرات النص والخطاب**، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، مبحث الاغتراب، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
حماد، حسن(1995) **الاغتراب عند إيريك فروم**، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت.
حنفي، حسن، ابريل (1979) **الاغتراب الديني عند فيورباخ**، عالم الفكر ، العدد الأول .
حنفي، حسن، ابريل (1979) **ندوة حول مشكلة الاغتراب**، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول.
الخطيب، حسام(1977) **ملامح في الأدب والثقافة واللغة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق .
خليف ، فتح الله ، ابريل (1979) **الاغتراب في الإسلام** ، عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الأول .
خليل، غادة (1997) **الاغتراب في أدب حيدر حيدر(1968-1995)**، إشراف د.سمير قطامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية .
درويش، محمود، أيار مايو(2003-07-27) **فلسطين رحلة في قلب شعب**، مجلة (Geo). ٦٢٢٤٧٥
ديلون، جانيت(1986)**شكسبير والإنسان المستوحد**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون .
الرازي (1954) **مختار الصحاح**، ط8، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ترميم محمود خاطر.
رجب، محمود(1988) **سيرة المصطلح** ، دار المعارف ، القاهرة .

رجب، محمود، يوليو(1965) **أنواع الاغتراب**، الفكر المعاصر، العدد (5).
رجب، محمود(1968) **هيجل ومشكلة الاغتراب**، مجلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد (10) .
رجب، محمود (1978) **الاغتراب**، الجزء الأول، منشأة المعارف، الاسكندرية، مطبعة أطلس القاهرة.
رجب، محمود، مارس(1967) **سارتر فيلسوف الحرية والاغتراب**، الفكر المعاصر، عدد 25 ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة .
رياض، هنري (1966) **الفرد والمجتمع** ، منشورات دار الطليعة، بيروت .
زكريا، فؤاد ، مارس(1972) **هربرت ماركيوز**، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الرابع،الكويت.
زوسكيند، باتريك(2003) **العطر**، ط3، ترجمة نبيل الحفار، دار المدى، دمشق.
سارتر،جان بول، (د.ت) **ما الأدب**، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار الطباعة والنشر، القاهرة .
سارتر، جان بول (د.ت) **من الوجودية**، دار مكتبة الحياة، بيروت.
سميث، بيير، أغسطس، اكتوبر(1974) **طبيعة الأساطير**، ترجمة علي أدهم، مجلة "ديوجين"، العدد (26)، السنة الثامنة.
السيد، حسن(1986)**الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960 – 1969**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
شاخت، ريتشارد(1980) **الاغتراب**، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
الشتا، السيد علي (1984) **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع**، عالم الكتب .
الشاروني، حبيب، ابريل (1979) **الاغتراب في الذات**، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول .
الصالح، صبحي (1387 هـ) **نهج البلاغة**، بيروت .

صغري، محسن (1999) **الزمن: الذات والماهية**، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس.

العالم، محمود أمين (د.ت) **البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، الاغتراب في المكان الضد، قراءة في رواية "شطح المدينة"لجمال الغيطاني**، دار المستقبل العربي.

عبد المنعم، مجاهد، اكتوبر (1971) **هربرت ماركيوز، من ديالكتيك اللغة إلى لغة الديالكتيك**، مجلة "الفكر المعاصر" العدد 80 .

العشري، جلال، اكتوبر (1971) **البياتي.. شاعر الالتزام والاغتراب**، مجلة "الفكر المعاصر" العدد 80 .

عناني، محمد (د.ت) **المصطلحات الأدبية الحديثة** دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان.

عيد، رجاء (1977) **دراسة في أدب توفيق الحكيم**، منشأة المعارف الاسكندرية.

غالي، شكري(1991) **المنتمي**، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

فروم، إيريك (1989) **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، العدد (140) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

فروم، إيريك (1972) **الخوف من الحرية**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

القسنطيني، نجوى(1995) **الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمن منيف**، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، الدار البيضاء.

المجالي، قبلان (1993) **العلاقة بين الاختصاص الأكاديمي وبعض جوانب الاغتراب وفقا لمقاييس "داوت دين"**المجلد التاسع، العدد الرابع، أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية.

مجموعة كتاب (د.ت) **جان بول سارتر**، دار مكتبة الحياة، بيروت .
محمد ،رياض وتار(2000) **شخصية المثقف في الرواية العربية السورية**، اتحاد الكتاب العرب.
المختار، محمد (1999) **الاغتراب والتطرق نحو العنف**، دار غريب .
منصور، حسن عبد الرزاق(1989) **الانتماء والاغتراب**، دار جرش، خميس مشيط .
كرم، سمير، أغسطس (1969) **مشكلة الاغتراب بين ماركس ولينين**، الفكر المعاصر، عدد 54 .
نصري، هاني (1998) **الميتافيزياء والواقع**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
نور الدين، حبار، السنة الثلاثون، أيلول، **الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية**، الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية، العدد 353، اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
النوري، قيس(1979)**الاغتراب مصطلحاً ومفهوماً وواقعاً**، مخيلة عالم الفكر، الكويت مجلة 10، عدد 1 .
ولسن، كولن، ديسمبر(1979) **اللامنتمي دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين**، ط2 ، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الأداب، بيروت .
ولسن، كولن (1987) **ما بعد اللامنتمي "فلسفة المستقبل"**، ط6 ، ترجمة يوسف شرور وعمر يمق منشورات دار الأدب، بيروت .
ولسون، كولن (1987) **سقوط الحضارة** ، ط 4، ترجمة أنيس زكي حسين، دار الآداب.
ولسون، كولن (2001) **المعقول واللا معقول في الأدب الحديث**، ط 6، ترجمة أنيس زكي حسين، دار الآداب، بيروت .
ويليك، رينيه ووارين، أوستن(1972) **نظرية الأدب**، ترجمة ميي الدين صبحي، دمشق.
يونغ، ك.غ (1997) **جدلية الأنا والوعي**، ط1، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار، اللاذقية .

ب . المراجع باللغة الانجليزية

FIGHT CLUB, Based on the novel by Chuck Palahniuk, Screenplay by Jim Uhls

THE LEGEND OF 1900, Based on the novel by ALESSANDRO BARICCO, Screenplay by Giuseppe Tornatore

Interrupted Girl, Based on the book by Susanna Kaysen, Screenplay by James Mangold

The Shawshank Redemption, Based on the short story by Stephen King Screenplay by Frank Darabont

Mulholland Dr, written by David Lynch

Papillon, Based on the novel by Henri Charrière

Aiken ,M .&Hage, J., organizational Alienation , 1966

Bonjaen, Charles M . & Crimes , Michael , D . , Bureaucracy and alienation 1970

Bell, Danial . The rediscovery of alienation 1959

Becker, Ernest , Beyound alienation 1969

Browning ,G,J,Farmen , on the meaning of alienation 1961

Barakat, halim, alienation , process of encounter between utopia and reality 1969

Clarck, John, A measure of alienation Within a social system, 1959.

Davids, Anthony, Alienation, social apperception and ego structure, 1955.

Dean, Dwight, Alienation. Its meaning and measurement , social. 1961.

Dean, Duight, Alienation and political apathy, 1960.

Formm, Erich. Escape from freedom, N. Y., Harper and Brothers, 1958.

Formm, E., The sane society, London, Routledge & Kegan paul, Ltd., 1968.

Feuer, Lewis, what is alination, 1962.

Goffman, Ervining, Alienation from interaction, 1957.

Gerson, Walter M. J., Alienation in mass society, 1965.

Krishna, Daya, Alienation, positive and Nigative, diogenes,1970.

Kon, Igors, The concept of alienation in modern sociology, 1967.

Lipsitz, Lewis, Alienation and freedom by blauner, 1964.

Lowry, Ritchie P., the functions of alienation in leadership, 1962.

Neal, Arthur & Retting, Salmon, On multidimensionality of alienation, 1957.

Nettler, G. A., measure of alienation, 1957.

Natanson, Nauric, Alienation and cocial Role , social Research, 1996.

Olsen, Marvin E., Alienation and political opinions, Pupblic opinion.

Pappenheim, Fritz, The alienation of modern man, 1959.

Photiadis, john D. & schweiker, William: correlaties of alienation, 1971.

Pearlin, Leonard, Alienation from work, 1962.

Rosenstock, Florence & Others, alienation and family cricsis, 1967.